

ESTUDIOS
HISPÁNICOS
XXIX

Directores de Estudios Hispánicos
José Luis LOSADA PALENZUELA
Justyna ZIARKOWSKA

Secretario de Redacción

Aleksander TROJANOWSKI

Comité de Redacción

Ewa Krystyna KULAK

Marlena KRUPA

Justyna WESOŁA

Łukasz SMUGA

Consejo Científico

Beata BACZYŃSKA (Uniwersytet Wrocławski, Polonia),

Julia BUTIÑÁ JIMÉNEZ (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España),

Kenji INAMOTO (Doshisha University, Japón).

Jan KIENIEWICZ (Uniwersytet Warszawski, Polonia),

Stewart KING (Monash University, Australia),

Robert LAUER (The University of Oklahoma, Estados Unidos),

Begoña LÓPEZ BUENO (Universidad de Sevilla, España),

Evelyne MARTIN-HERNANDEZ (Université Blaise Pascal, Francia),

Małgorzata GASZYŃSKA-MAGIERA (Uniwersytet Warszawski, Polonia),

Juan José LANZ RIVERA (Universidad del País Vasco UPV/EHU España),

María Isabel MENÉNDEZ MENÉNDEZ (Universidad de Burgos, España),

Fernando PRESA GONZÁLEZ (Universidad Complutense de Madrid, España),

Anna SAWICKA (Uniwersytet Jagielloński, Polonia),

Piotr SAWICKI (Wyższa Szkoła Filologiczna, Polonia),

Manfred TIETZ (Ruhr-Universität Bochum, Alemania),

Edyta WALUCH DE LA TORRE (Universidad de Granada, España).

Consejo Asesor del volumen

Luis ARENAS LLOPIS (Universidad de Zaragoza), Laura ARNÉS (Universidad de Buenos Aires), Agnieszka AUGUST-ZARĘBSKA (Uniwersytet Wrocławski), Grzegorz BĄK (Universidad Complutense de Madrid), Tomasz BASIUK (Uniwersytet Warszawski), Miguel BOTA (California State University), Lionel BROSSI (Universidad de Chile), Francisco CARPIO OLMOS (Universidad Francisco de Vitoria), Isabel CLÚA GINÉS (Universidad de Sevilla), Sergio COTO-RIVEL (Université de Nantes), Marta ELOY-CIHOCKA (Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie), Maria FALSKA (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie), Iker GONZÁLEZ-ALLENDE (University of Nebraska-Lincoln), Daniel HERRERA CEPEDO (California State University), Marcin KOŁAKOWSKI (Uniwersytet Warszawski), Filip KUBIACZYK (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Santiago LOMAS MARTÍNEZ (Universidad Carlos III de Madrid), Laura LÓPEZ FERNÁNDEZ (The University of Waikato), José Ramón LÓPEZ GARCÍA (Universitat Autònoma de Barcelona), Fernando LÓPEZ PAN (Universidad de Navarra), Elena MADRIGAL (El Colegio de México), Martín de MAURO RUCOVSKY (Universidad Nacional de Córdoba), Felipe MURIEL DURÁN (investigador independiente), Cecilia PALMEIRO (New York University in Buenos Aires), Genaro J. PÉREZ (Texas Tech University), Lucas PLATERO (Universidad Rey Juan Carlos), Magda POTOK (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Fernando PRESA GONZÁLEZ (Universidad Complutense de Madrid), Germán Guillermo PRÓSPERI (Universidad Nacional del Litoral), Macarena ROCA LEIVA (Universidad Adolfo Ibáñez), Michael K. SCHUESSLER (Universidad Autónoma Metropolitana), Marta SEGARRA (Universitat de Barcelona), Guillermo SILES (Universidad Nacional de Tucumán), Piotr SOBOLCZYK (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk), Mateusz ŚWIETLICKI (Uniwersytet Wrocławski), Ewelina TOPOLSKA (Politechnika Śląska), Marcelo TOPUZIAN (Universidad de Buenos Aires), Virginia TRUEBA (Universitat de Barcelona), Judyta WACHOWSKA (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu).

Redactor lingüístico

José Luis LOSADA PALENZUELA

**ESTUDIOS
HISPÁNICOS
XXIX**

**MEMORIAS DISIDENTES
EN LAS LITERATURAS
Y CULTURAS HISPÁNICAS**

**Coordinadores
JORGE LUIS PERALTA
ŁUKASZ SMUGA**

**Wrocław 2021
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego**

Acta Universitatis Wratislaviensis No 4068

NOTA SOBRE LA VERSIÓN ORIGINAL:

La versión original (de referencia) de este volumen es la versión impresa.

Weryfikacja tekstów hiszpańskich: Jorge Luis Peralta, Łukasz Smuga.

Redaktor Wydawnictwa: Ewa Kulak.

Projekt okładki: Barbara Kaczmarek.

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o., Wrocław 2021.

ISSN (Acta Universitatis Wratislaviensis) 0239-6661.

ISSN (Estudios Hispánicos) 2084-2546.

E-ISSN: 2545-0980.

Adres redakcji Estudios Hispánicos:

Instytut Filologii Romańskiej

Uniwersytet Wrocławski

50-140 Wrocław

pl. Nankiera 4

e-mail: estudios.hispanicos@uwr.edu.pl

<http://www.estudios.uni.wroc.pl> (hiszpański, polski, angielski).

<https://wuwr.pl/eh> (polski).

Publikacja przygotowana w wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.

50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15

tel./ fax (71) 3752507, e-mail: marketing@wuwr.com.pl

ÍNDICE

JORGE LUIS PERALTA, ŁUKASZ SMUGA

Presentación del volumen 7

ESTUDIOS MONOGRÁFICOS

ENRIQUE ÁLVAREZ

Del sentir retrospectivo: afectos y memoria LGBTQ en el *Diario íntimo* (1919–1921)

de Emilio Prados 13

JESÚS MARTÍNEZ OLIVA

Dibujar lo indecible: La poliédrica presencia de la homosexualidad en la plástica poética

de Federico García Lorca 25

JOSÉ ANTONIO RAMOS ARTEAGA

El amor exotizado: *Tobeyo o del amor* de Gil–Albert y la orientalización de México 35

CARMEN GAITÁN SALINAS

Defender lo “natural”. Identidad(es) lésbica(s) en *Así es* de Victorina Durán 45

ESTRELLA DÍAZ FERNÁNDEZ, RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ

La ficción autobiográfica de Elena Fortún 55

DANIELA FUMIS

“Yo no vi entonces sino su mucho deseo”. Memorias plurales en Luis Antonio

de Villena 65

VIRGINIA BONATTO

El palomo cojo (1991) de Eduardo Mendicutti. Hacia una memoria *camp* 75

ALFREDO MARTÍNEZ–EXPÓSITO

La escena primordial en *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar 85

JUAN MARTÍNEZ GIL

Autobiografía imprevista. *Gender y genre* en la obra de Norma Mejía 95

HUMBERTO GUERRA

“Historia de mi hígado”: la asimilación de la condición gay en una autobiografía mexicana

contemporánea 105

FERNANDO A. BLANCO

Desde el futuro: el archivo Lemebel 113

VARIA

TOMASZ PINDEL

Lemebel en polaco. Apuntes sobre el proceso de traducción de *Tengo miedo torero* 127

JUSTYNA ZIARKOWSKA

Poema visual en forma de fotografía. El caso de Chema Madoz 137

MAŁGORZATA KOLANKOWSKA

La columna como reflejo de la identidad periodística de Rosa Montero 147

MAŁGORZATA NALEWAJKO

Los diplomáticos españoles ante el Holocausto 159

KAROLINA KUMOR

El auto sacramental en busca de un nuevo espacio teatral. Apuntes sobre la presencia del género barroco en el teatro polaco 173

MAŁGORZATA FILIPEK

Jovan Dučić y su “Carta desde España” 185

RESEÑAS DE LIBROS

Marlena KRUPA, *W poszukiwaniu numinosum. Jan od Krzyża w polskiej kulturze XX wieku.*

Por Maksymilian Drozdowicz 197

PRESENTACIÓN DEL VOLUMEN

El vigésimo noveno tomo de *Estudios Hispánicos*, titulado *Memorias disidentes en las literaturas y culturas hispánicas*, es fruto del creciente interés por autobiografías, memorias y diarios, así como por la presencia de elementos autobiográficos/autoficcionales en textos culturales de autoras y autores identificados/as *sensu largo* con la disidencia sexual y de género en el ámbito hispánico. El volumen consta de dos secciones: el dossier monográfico, con estudios de varios miembros del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica”¹ y contribuciones de quienes comparten el interés por los ejes temáticos propuestos, y la sección “Varia”, que reúne artículos de representantes del hispanismo polaco. Estos últimos —sin adherir al tema central del volumen— también pueden describirse con las dos palabras clave que caracterizan el tomo: otredad y memoria, pues abordan diversos aspectos del encuentro con el “otro” y de la recuperación del pasado desde la perspectiva del presente.

Los primeros artículos del dossier echan nueva luz sobre el homoerotismo en la Generación del 27 y su entorno. Enrique Álvarez ofrece un análisis de los afectos en el *Diario íntimo* (1966) de Emilio Prados, un texto decisivo en la documentación de la emergencia de la homosexualidad moderna en la península ibérica. El estudioso hace hincapié en la experiencia afectiva del sujeto homosexual en el *Diario*, marcado por una sensación de fragmentación dolorosa, y postula releer la obra poética de Prados a la luz de esa fragmentación. Esta experiencia, de hecho, fue generacional, tal como se constata en los dibujos de Federico García Lorca, objeto de análisis de Jesús Martínez Oliva. El investigador explora la obra plástica lorquiana en busca de huellas de disidencia sexual, concentrándose en ejemplos menos evidentes que los que se han comentado hasta ahora dentro de los estudios *gais* y *queer*. El trabajo siguiente, de José Antonio Ramos Arteaga, se enfoca, a su vez, en los elementos autobiográficos en *Tobeyo o del amor* (1990) de Juan Gil-Albert. La homosexualidad es analizada aquí desde una perspectiva doble: la *queer* y la poscolonial. El objetivo del estudio consiste en desvelar los procedimientos discursivos mediante los cuales se produce la exotización del cuerpo indígena en el texto gilalbertiano.

¹ “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

El bloque continúa con una contribución de Carmen Gaitán Salinas sobre *Así es* (2018), el tercer tomo de las memorias de Victorina Durán, escenógrafa y artista polifacética que había colaborado con Federico García Lorca, Margarita Xirgu y otros personajes clave del teatro y cine españoles. En su trabajo, Gaitán Salinas se concentra no solo en las experiencias lésbicas de Durán, reflejadas en las memorias, sino también en la reivindicación de la homosexualidad femenina y la crítica de las normas sociales que la artista madrileña lleva a cabo. Para la investigadora, *Así es* constituye un testimonio de la dinámica de las relaciones amorosas y afectivas entre mujeres en la España del siglo XX. En términos parecidos puede leerse la novela *Oculto sendero* (2016) de Elena Fortún, según argumentan Estrella Díaz Fernández y Rafael M. Mérida Jiménez en su estudio. Se trata de una interesante aproximación a la figura de la célebre escritora madrileña, autora de literatura infantil y juvenil, y a su novela póstuma de 2016, que la crítica ha venido leyendo en clave autobiográfica. Los autores del artículo analizan la recepción de *Oculto sendero* y advierten de los peligros de una identificación simplista entre la voz narrativa y la autora empírica; la obra, a su juicio, es más un “retrato coral” de las experiencias lésbicas en la España de la Edad Plata que una novela autobiográfica.

La reflexión sobre la relación entre la experiencia personal y la colectiva y su reflejo en textos culturales está presente asimismo en los tres estudios que siguen. Daniela Fumis indaga en las tensiones entre lo privado y lo público en las memorias de Luis Antonio de Villena. La investigadora aduce que la primera persona de la voz narrativa cobra una dimensión colectiva, haciendo posible una multiplicación de perspectivas sobre el pasado. Por su parte, Virginia Bonatto, en su lectura de *El palomo cojo* (1991) de Eduardo Mendicutti, muestra cómo lo *camp* —en calidad de filtro— cambia los elementos propios de la novela autobiográfica, *Bildungsroman* y la gótica, presentes en *El palomo cojo*, y permite contar, desde la perspectiva gay, la experiencia generacional de quienes crecieron durante la dictadura franquista. También Alfredo Martínez Expósito analiza la figura del niño *queer* que cobra conciencia de su otredad sexual en la España de Franco. El estudioso hace hincapié en la importancia de una escena que considera central en *Dolor y gloria* (2019) de Pedro Almodóvar, explorando sus connotaciones mitológicas y psicoanalíticas.

El dossier monográfico concluye con los trabajos de Juan Martínez Gil, Humberto Guerra y Fernando A. Blanco. El primero de ellos compara el ensayo *Transgenerismos* (2006) de Norma Mejía con la novela *Lorena, mi amor* (2004) de la misma autora. Se concentra, particularmente, en los elementos autobiográficos presentes en ambos textos y en las ambigüedades del género, tanto en el sentido de *gender* como de *genre*. El artículo de Humberto Guerra redirige nuestra atención de España a México, ofreciendo un análisis del ensayo autobiográfico “Historia de mi hígado” (2011) del poeta mexicano Hernán Bravo Varela. En este texto, según argumenta Guerra, Bravo Varela adopta el papel del cronista de la comunidad gay del país, continuando la tradición autorreferencial homoerótica mexicana, por un lado, y aportando sus propias innovaciones retóricas, por el otro.

El bloque monográfico cierra con un estudio sobre otro cronista latinoamericano, emblemático para la cultura *queer*, como Pedro Lemebel. Fernando A. Blanco analiza dos películas documentales, *Pedro Lemebel. Corazón en Fuga* (2008) de Verónica Quense y *Lemebel* (2019) de Joanna Reposi, a las que valora como ejemplos, respectivamente, de un particular ejercicio testimonial por parte del artista chileno y de un autoarchivo preparado en vida para el futuro, con plena conciencia de la muerte que se avecina.

La sección “Varia” se abre con un artículo que dialoga, en cierta medida, con el último texto del dossier. La inaugura el ensayo de Tomasz Pindel, traductor al polaco de *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel. El investigador y traductor nos ofrece un autoanálisis de su propia labor, desvelando las estrategias que tanto él como la editorial emplearon respecto a la otredad —sexual y cultural— y el problema de su traducción a una lengua diferente. Su contribución constituye, pues, otro tipo de “ejercicio testimonial” o “autoarchivo”, cuya finalidad es enriquecer la reflexión teórica sobre el proceso de traducción. El trabajo de Justyna Ziarkowska, dedicado a la fotografía de Chema Madoz, demuestra, a su vez, cómo se traduce el lenguaje poético al lenguaje visual. La estudiosa explora los procedimientos y los recursos provenientes de la poesía en la obra de Madoz, estableciendo así mismo la relación entre las poéticas vanguardistas del siglo XX y la poética individual de Madoz. El artículo que sigue, de Małgorzata Kolankowska, centra también su interés en textos de cultura que se nutren de la literatura. La investigadora comenta el columnismo de Rosa Montero como ejemplo de un espacio de encuentro con el otro y como un género que funciona a medio camino entre el periodismo y la creación literaria.

Las autoras de los tres últimos trabajos de este bloque describen diversas formas de contacto con la otredad cultural en el pasado y en el presente. Así, Małgorzata Nalewajko reúne testimonios sobre las actividades de los diplomáticos españoles en relación con los judíos, incluidos los sefardíes, durante el Holocausto. Analiza, en concreto, los informes y memorias de los diplomáticos de los países ocupados por los nazis para contestar a la pregunta sobre la política oficial del Gobierno español ante el exterminio de los judíos. Karolina Kumor, por su parte, explora la presencia del auto sacramental en el teatro polaco de los siglos XX y XXI. La investigadora se concentra en las traducciones de los textos calderonianos y comenta su influencia sobre la trayectoria de este género español en Polonia. También tiene en cuenta los contextos sociopolíticos que determinaron, en sus respectivos momentos, el interés de los polacos por el auto sacramental como género ajeno a la tradición teatral polaca. El encuentro con la otredad cultural manifestada en el arte queda patente asimismo en los escritos de Jovan Dučić, poeta serbio y embajador del Reino de Yugoslavia en Madrid. Małgorzata Filipek analiza su “Carta desde España” como un ejemplo de testimonio de un “otro” —en este caso, representante de un país de religión ortodoxa—. El serbio, según la autora, contrasta su punto de vista con la perspectiva del catolicismo español, marcado por la Contrarreforma y reflejado en las obras del Siglo de Oro. El volumen termina con la reseña de Maksymilian Drozdowicz

de la monografía *W poszukiwaniu numinosum. Jan od Krzyża w polskiej kulturze XX wieku* [*En busca del numinosum. San Juan de la Cruz en la cultura polaca del siglo XX*] (2020), de Marlena Krupa.

Entregando este volumen —tan “raro” (*queer*) como diverso— a las manos del público lector, albergamos la esperanza de que sus contenidos inspiren nuevas líneas de investigación y constituyan un estímulo para el debate sobre las memorias disidentes en las literaturas y culturas hispánicas.

Jorge Luis Peralta

ORCID: 0000-0003-4231-1686

(ADHUC – Universitat de Barcelona)

Łukasz Smuga

ORCID: 0000-0001-5533-6546

(Uniwersytet Wrocławski)

ESTUDIOS MONOGRÁFICOS



ENRIQUE ÁLVAREZ

ORCID: 0000-0002-5192-732X

Florida State University

Correo: ealvarez@fsu.edu

Del sentir retrospectivo: afectos y memoria LGTBQ en el *Diario íntimo* (1919–1921) de Emilio Prados*

Palabras clave: Emilio Prados — autobiografía — afectos — emociones — memoria LGBTQ.

Resumen

El *Diario íntimo* de Emilio Prados se ha leído de acuerdo con la información biográfica que contiene acerca de la evolución emocional y afectiva de su autor; en particular en lo que concierne al encuentro afectivo con Federico García Lorca en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Sin embargo, en el *Diario* abundan comentarios explícitos acerca de una personalidad inadecuada, caracterizada por un sentimiento excesivo de alienación, fracaso, aislamiento, y retroceso y/o estancamiento en el desarrollo de la individualidad. Este desborde emocional en el *Diario* de Prados es decisivo en la documentación de la emergencia de la homosexualidad moderna y, por tanto, de la experiencia LGBTQ en el contexto de la cultura peninsular. Este argumento se apoya por un lado en la intervención de la autobiografía en la construcción de la subjetividad moderna y, por el otro, en el potencial transformador de impulsos vitales que todavía no se han organizado en movimientos reivindicativos.

En la nómina de la Generación del 27 no escasean subjetividades conflictivas que se recrean en el proceso de la representación literaria. Pero quizás la de Emilio Prados (Málaga 1899 – Ciudad de México 1962) destaque por la complejidad del secretismo sexual que lo caracterizó no solo como poeta, sino como uno de los nombres (y de los hombres) más relevantes en la historia cultural de España del siglo XX. En un autor relativamente poco estudiado, un aspecto aun

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

menos conocido en relación con el trabajo de Prados es la información que su escritura autobiográfica pueda proporcionar acerca de la experiencia LGTBQ en el ámbito cultural hispano. En particular si tenemos en cuenta que, como indica Roxana Pagés-Rangel (1997: 6), el género autobiográfico establece un territorio textual, “donde [...] se intenta afirmar la consciencia de sí, se pretende escribir la intimidad y se explora, mientras secretamente se pronuncia su conflictividad, la construcción de la subjetividad moderna”. Pagés-Rangel apoya su argumento en el trabajo de Paul de Man (1991: 114), para quien la autobiografía implica un proceso de desfiguración a través del cual el “yo” se reconstruye “en la doblez de la especularidad”. Esta doblez declara tanto la “constitución cognitiva y tropológica” del sujeto como la ansiedad “de escapar a las condiciones impuestas” por el sistema de representación (de Man, 1991: 114). En este sentido, la información que la escritura autobiográfica de Prados pueda proporcionar acerca de la memoria LGTBQ, es decisiva en la documentación de la emergencia de la homosexualidad moderna en la cultura peninsular.

La escritura de un diario está relacionada con la memoria y la autobiografía, aunque use un discurso mucho más sincero. Los diarios han sido una constante de gran importancia en el estudio de la Literatura Universal, una relevancia que no ha sido siempre reconocida como tal (Cano, 1987: 53). Según Germán Bleiberg,

para la historia literaria son los diarios de extremado interés, sobre todo si son “diarios íntimos”, porque reflejan de modo directo la psicología de su autor [...] el valor del diario íntimo reside precisamente en su espontaneidad, en el renunciamiento a la publicación, y en la franca confesión de sentimientos (citado por Cano, 1987: 53).

Prados es el autor de un *Diario íntimo* de juventud escrito probablemente entre los años 1919 y 1921. La redacción del *Diario* parece que se realizó en un principio durante su estancia en la famosa Residencia de Estudiantes de Madrid y, más tarde, en un periodo de convalecencia en un sanatorio de enfermedades respiratorias en la ciudad suiza de Davos Platz. Este documento literario estuvo varias décadas al cuidado de José Luis Cano, quien lo dio a conocer en 1966¹. Aunque el *Diario* no ha recibido la atención crítica que merece, sí se ha leído de acuerdo con la información biográfica que contiene acerca de la evolución emocional y afectiva de su autor. Ciertamente, sus páginas conmueven con particular intensidad en los detalles de la relación platónica con Blanca Nagel, novia malagueña del Prados adolescente, y en las referencias a un problemático idilio con Federico García Lorca que se habría iniciado en el ámbito de la Residencia de Estudiantes de Madrid (García Posada, 1999: 76, 79; Mira, 2004: 233). Esta supuesta evolución describe en realidad un proceso involutivo de gestación o crecimiento hacia una individualidad más fluida e inestable determinada por

¹ En este trabajo utilizo la edición del *Diario íntimo* al cuidado de Manuel Salinas (Centro Ediciones de la Diputación de Málaga, 1998).

el deseo sexual prohibido desde la tensión que produce en el sujeto escritural la heterosexualidad obligatoria².

Aunque el dato biográfico sea en efecto importante dada la relevancia cultural y literaria de ambos García Lorca y Prados, el patetismo general de este texto resulta, en mi opinión, mucho más instructivo en cuanto al testimonio que proporciona de la experiencia LGTBQ en el contexto de la cultura peninsular. Es cierto que la hipérbole emocional que caracteriza la inscripción de la experiencia en el *Diario* apunta a la inmadurez de su escritura y a la manifestación de un estilo literario todavía en ciernes. Sin embargo, tampoco es menos cierto que en el *Diario* abundan comentarios explícitos acerca de una personalidad inadecuada, caracterizada por un sentimiento excesivo de alienación, fracaso, aislamiento, y retroceso y/o estancamiento en el desarrollo de la personalidad. Todo ello supone no solo la ansiedad de una subjetividad desbordada por los límites de la representación literaria, sino que nos habla con elocuente eficacia acerca de la supuesta inutilidad de este sujeto en el ámbito de las relaciones sociales. Evaluadas en su conjunto, estas son impresiones negativas de un archivo sentimental que, como argumenta Heather Love (2007: 4) en relación con otros textos, constituye el precio corporal y psíquico de la homofobia³.

El triunfalismo gay insiste en la normalización social de la experiencia homosexual al rechazar representaciones inadecuadas del deseo entre personas del mismo sexo. Love (2007: 4) indica que este rechazo se realiza en base al sesgo ideológico que algunos de estos textos reproducen; esto es, son textos que se han considerado responsables por una reproducción desacertada de la internalización de la homofobia, escrituras en este sentido retrógradas, o demasiado deprimentes. En cambio, esta autora defiende lo que denomina “el uso diagnóstico del afecto” (“the diagnostic usefulness of affect”) como índice del potencial transformador de impulsos vitales que todavía no se han organizado en movimientos reivindicativos. Desde esta perspectiva, Love (2007: 12) argumenta que: “antihomophobic inquiry depends on sustained attention to the intimate effects of homophobia”.

En su trabajo, Love (2007: 19) cuestiona la retórica triunfalista del orgullo gay en base al bloqueo y desestimación de la persistencia del pasado en el presente. Desde esta premisa concluye que

[t]he politics of optimism diminishes the suffering of queer historical subjects; at the same time, it blinds us to the continuities between past and present. As long as homophobia continues to centrally structure queer life, we cannot afford to turn away from the past; instead we have to risk the turn backward, even if it means opening ourselves to social and psychic realities we would rather forget [...] Attending to the specific histories of homophobic exclu-

² Por “involutivo” entiendo el regreso creativo a un posicionamiento sexual alternativo en el desarrollo de la subjetividad. Gilles Deleuze y Félix Guattari (1987: 238–239) distinguen en este sentido “involución” del concepto freudiano de “regresión” el cual implica el retorno a un estado preliminar del crecimiento psíquico y, por tanto, a una subjetividad deficiente e incompleta.

³ Por “impresiones” entiendo con Sara Ahmed (2004: 6), que “to form an impression might involve acts of perception and cognition as well as an emotion”.

sion and violence —as well as their effects— can help us see structures of inequality in the present (Love, 2007: 29–30).

Teniendo en cuenta el giro a políticas ultraconservadoras en los centros de decisión europeos y americanos, la atención a los efectos históricos de la homofobia que reclama Love se hace más apremiante en nuestro presente.

Sara Ahmed (2004: 13), por su parte, señala que en la actuación textual de las emociones el sentimiento no solo preexiste a su enunciado, sino que su valor afectivo —y por tanto transformador— se realiza en la escritura misma como un efecto dramático que determina su reorientación semántica: “the feeling does not simply exist before the utterance, but becomes ‘real’ as an effect, shaping different kinds of actions and orientations”. Desde la perspectiva de la emocionalidad textual, la utilidad diagnóstica de pulsiones afectivas en el *Diario* del joven Prados revela una estructura de sentimiento que comparten otros nombres de su generación literaria⁴. Podríamos considerar entonces el efecto reivindicativo de esta escritura como raíz del movimiento de liberación homosexual en el contexto peninsular hispano.

En una de las entradas iniciales del *Diario*, el sujeto expresa su frustración al sentirse incapaz de cumplir las exigencias familiares en relación con su formación académica y profesional. Prados (1998: 6) decide abandonar sus estudios y piensa lo siguiente: “Estoy cada vez más convencido de mi inutilidad. Sé positivamente que, ni ahora sirvo para nada ni nunca serviré. ¿Para qué, pues, insistir en querer hacer algo de provecho, si me saldrá mal?”. Este sentido —a la vez significado y sentimiento— del fracaso personal es conocido, y aparece sistemáticamente asociado a diversas experiencias del deseo entre personas del mismo sexo (Love, 2007: 21). No sorprende por tanto que la misma anotación del *Diario* concluya lo siguiente:

También estoy hoy más ofendido que nunca conmigo mismo. No puedo evitar el defecto que tengo, y esto me hará ser un hombre despreciable y a quien todos creerán de ideas bajas y livianas. Sí, todo lo comprendo y no puedo evitarlo. ¡Qué horror! ¡No hay mayor desdicha que la de sentir desprecio y asco por uno mismo! (1998: 8).

La pesadumbre inicial que produce el fracaso en este texto se convierte en el patético auto-rechazo que actúa en la conclusión; esto es, el “defecto” en la constitución de la subjetividad emerge a través de la des/figuración autobiográfica. Sin embargo, la falta de autoestima también se transforma en signo de resistencia y oposición a la estructura familiar heteronormativa. Oposición y resistencia suponen en este sentido el rechazo implícito a un engranaje social determinado tanto por el éxito profesional como por las expectativas reproductivas en la madurez sexual del individuo.

⁴ Por ejemplo, algunas “místicas” recogidas en la prosa de juventud (1917–1918) de García Lorca y, más tarde, el *Perfil del aire* (1927) de Cernuda, revelan un conflicto emocional similar al que se detecta en el *Diario* de Prados.

La soledad, la completa sensación de aislamiento emocional, y un cierto desafecto que intuye en sus amistades madrileñas, exacerbaban los sentimientos de fracaso y rechazo de sí mismo que manifiesta el *Diario* de Prados (1998: 11):

¡Qué solo me encuentro hoy! [...] En ninguno de mis amigos existe cariño hacia mí [...] Yo, que siempre he buscado una persona en quien poner mi cariño y mi confianza, y a quien abrir mi alma y enseñarle todas sus ruindades y grandezas, después de desengaños y equivocaciones, he llegado a comprender que solo “yo” seré mi único amigo [...] La vida interior que tengo me hace mucho daño, pero ¿qué haré? A veces pienso que todo mi mal está producido por una gran neurastenia.

Este apunte demuestra por un lado el giro narcisista en la apreciación afectiva del sujeto y, por el otro, la internalización de un discurso médico de raíz freudiana que asociaba sexualidades disidentes a enfermedades mentales. En efecto, Freud entendía la neurastenia como resultado directo de la transformación tóxica de la libido a causa de una descarga inadecuada de la energía sexual (Papiasvili, n/a: 17). Esta premisa se convirtió luego en una tecnología del biopoder del Estado franquista. Por ejemplo, el doctor Gregorio Arias Parra (1959: 1323), director de un centro psiquiátrico en Jaén durante los oscuros años de la dictadura, declaraba en 1957 que la sintomatología de la neurastenia reflejaba “los trastornos de la esfera genital”, una de cuyas manifestaciones era “el hecho de asistir el enfermo al acto sexual como espectador de sí mismo”.

En un conocido estudio sobre las posibilidades contra-discursivas del fracaso *queer*, Jack (Judith) Halberstam (2011: 2–3) argumenta que “failure allows us to escape the punishing norms that discipline behavior and manage human development with the goal of delivering us from unruly childhoods to orderly and predictable adulthoods”. Halberstam añade luego:

The queer art of failure turns on the impossible, the improbable, the unlikely, and the unremarkable. It quietly loses, and in losing it imagines other goals for life, for love, for art, and for being [...] We can also recognize failure as a way of refusing to acquiesce to dominant logics of power and discipline and as a form of critique. As a practice, failure recognizes that alternatives are embedded already in the dominant and that power is never total or consistent; indeed failure can exploit the unpredictability of ideology and its indeterminate qualities (2011: 88).

La representación del fracaso *queer* posibilita la elaboración de una crítica contundente a las estructuras del poder; a la vez, confunde los límites ideológicos que constriñen el desarrollo de la subjetividad y dirige la atención al imaginario utópico.

La crítica peninsular ha leído, como vimos, el *Diario* de Prados desde la información que proporciona acerca de los detalles de su amistad con García Lorca. Sin embargo, más allá de este dato, el valor documental y literario de esta relación reside en la intensidad afectiva que sutura la representación del “yo” y la inscripción de su relato. En ambos casos, el exceso emocional del texto termina por cuestionar la eficacia del orden heteronormativo. En efecto, en la escritura

de este sujeto, el joven poeta trasciende la retórica inicial del fracaso y se involucra ideológicamente con la utopía revolucionaria.

Prados (1998: 20) comienza la narración de su relación con García Lorca inmerso en la felicidad: “La única gran alegría que he tenido ha sido el haber encontrado en Federico al amigo que tanto deseaba. A él le he abierto mi corazón y él ha sabido comprenderlo”. García Lorca llega a la famosa *Resi* envuelto en el glamur literario de un joven poeta que empieza a ser conocido, algo que Prados resiente y detalla como “una costra difícil de atravesar” (1998: 20). “Pero luego,” añade, “una vez que he logrado llegar a su corazón, he comprendido su bondad infantil y su cariño”. Prados encuentra en García Lorca al “compañero que buscaba”, alguien con quien poder compartir sus “cosas íntimas”, y con quien establece de inmediato un proceso narcisista de identificación: “su manera de ser y de pensar es muy semejante a la mía, su misma *niñez de hombre*, su afán por subir a la cumbre de la gloria, no comprendido, pero deseado por desear lo nuevo y lo revolucionario: todo igual a lo mío” (1998: 20–21). Prados se mira en el espejo lorquiano, y García Lorca le devuelve un reflejo de sí mismo que traslada a la escritura. Significativamente, en esta dinámica de reconocimiento e inscripción, Prados relaciona la “bondad infantil” con el afecto —el “cariño”— que García Lorca le demuestra, aparentemente, sin ningún tipo de complejos. Asimismo, “niñez de hombre” constituye un compuesto intergeneracional como índice de la subjetividad que raya en el oxímoron y, consiguientemente, en la imposibilidad de su realización en el orden social. Esta imposibilidad confirma la herencia cultural del concepto en un axioma romántico según el cual “el niño es el padre del hombre”⁵. En ambos casos, y según el guion establecido por el psicoanálisis freudiano, la imagen de la infancia como caracterización de ambos poetas apunta a un proceso regresivo de su personalidad y, por tanto, al fracaso en el desarrollo sexual y en el establecimiento de la identidad de género (Love, 2007: 21–22).

Sin embargo, lo que también demuestra esta entrada del *Diario* es, precisamente, el cuestionamiento del modelo freudiano de desarrollo psicosexual. Lo que realmente expresa esta escritura es un proceso horizontal e involutivo de la subjetividad a una idea de la infancia que implica la incapacidad de adaptación (o rechazo implícito) del sujeto al orden heteronormativo. Kathryn Bond Stockton (2009) acuña la noción de “crecimiento lateral” (“sideways growth”) en oposición al desarrollo vertical de crecimiento —desde la infancia a la madurez heterosexual— que privilegia el psicoanálisis freudiano. Para Stockton (2009: 13), “‘Sideways growth’ [refers to] something that locates energy, pleasure, vitality, and (e)motion in the back-and-forth connections and extensions that are not reproductive [...] the child who by reigning cultural definitions can’t ‘grow up’ grows to the side of cultural ideals”. Desde esta perspectiva, “niñez de hombre” apunta por un lado a la reivindicación de la herencia romántica del concepto y, por el

⁵ Este axioma se encuentra en un verso del poema “The Rainbow” (1807) de William Wordsworth: “The Child is the Father of the Man” (citado por Blick, 2016).

otro, a la descripción de un crecimiento lateral que perturba el guion freudiano de desarrollo hacia la heterosexualidad obligatoria.

Pero hay algo todavía mucho más prometedor e instructivo en esta entrada del *Diario*: a la afinidad afectiva que entre ambos poetas siente el joven Prados, contribuye de forma decisiva el fervor del ideal revolucionario. Prados (1998: 21) reconoce en García Lorca “ideales políticos, contrarios a su bienestar” que son, nos dice, “los mismos míos, y esto le hace que sea más querido por mí”. El yo del Prados adolescente reclama la presencia del amigo desde la autoconciencia de clase hacia la consecución de la utopía revolucionaria: “mi sangre toda la daría por ver a la humanidad unida con amor, y que la igualdad fuera completa para todos [...] cuando venga Federico trabajaremos con ardor por esta causa” (1998: 21). El *Diario* se convierte desde esta perspectiva en un documento singular. Por un lado, confirma una de las premisas fundacionales de la teoría *queer* al difuminar el límite libidinal en el ideal revolucionario entre el deseo homosocial y el deseo homosexual masculino (Sedgwick, 1985: 1); por el otro, indica tanto la presencia como el potencial subversivo de una masculinidad contra-hegemónica en los albores del siglo XX español, un potencial todavía por reconocer en los anales de la historia cultural de España.

Sin embargo, como indica Patricio Hernández (1997: 2), durante estos primeros meses la relación con García Lorca “no se acomoda fácilmente a las grandes expectativas que se ha trazado Prados”. Efectivamente, en una entrada escrita probablemente en el otoño de 1920 (Hernández, 1997: 12), Prados (1998: 23–24) se queja de la incomprensión que García Lorca muestra hacia su persona, y la irritación que esta falta de correspondencia le produce:

He recibido una carta de Federico que me ha producido gran extrañeza. ¿Es que no me comprende todavía? El habla como si realmente me conociera a fondo y, por lo que se deduce de su carta, está bastante equivocado. Molesto por ello le he contestado inmediatamente, diciendo cosas que sentía en aquel momento y otras que dije solo por ver que efecto le producían, como es por ejemplo el que no debe juzgarme por mis cartas de este verano, pues gran parte de lo que le decía eran fantasías. Sabía yo que en esa carta no era sincero y por eso me esforzaba en decirle que lo era. Mis cartas de este verano eran mi corazón, y en ellas le decía cosas que a nadie he dicho más que a él; pero quiero ver qué efecto le produce mi contradicción.

José Sanchis-Banús (1977: 286) piensa que la actuación del descontento en esta entrada del diario se debió a una diferencia de carácter: el Lorca “triunfador alegre, brillante” frente al Prados “hosco, huraño, mal adaptado al mundo”. Por su parte, Hernández (1997: 13) indica que “a lo largo de 1921, el juego de afectos y desafectos [entre Prados y García Lorca] se mantiene”; este crítico sugiere que mientras “el apasionamiento” de Prados exigía atención y exclusividad, el carácter extrovertido de Lorca lo predisponía “a prodigar afectos”. En cualquier caso, queda claro que, a través de la escenificación del conflicto emocional, el diario se transforma en el confidente del sentir más íntimo de Prados (1998: 26–27):

Tú [el diario como interlocutor] bien sabes el desengaño que he tenido con Federico. Le abrí mi alma. A él ha sido a la única persona que se la he mostrado tal cual es. Llegué a considerarlo como hermano y luego nuestra amistad ha terminado de una manera tan trágica, tan trágica.

Desde un punto de vista formal, el patetismo del texto pone de manifiesto la complicidad entre sujeto y objeto que por definición determina el estilo intimista de la escritura de un diario. En efecto, Prados convierte su diario personal “en un buen aliado [...] al que poder confiar sus más recónditos secretos” (Hernández, 1997: 11). En cualquier caso, Prados también se muestra particularmente cauteloso en cuanto a la singularidad del asunto que ha provocado el desencuentro afectivo con Lorca, una cautela que a la vez ocasiona la actuación de la emoción en este segmento.

El desbordamiento emocional de esta escritura implica una modificación substancial en la consideración de la experiencia sexual de este sujeto, establecida no solo por cuestiones de clase, género, sexo, o nación, sino por la alteración que produce la encrucijada espaciotemporal en la que se sitúa el cuerpo que escribe este diario. Desde la crítica *queer* peninsular, se ha señalado la necesidad de aplicar una perspectiva interseccional al estudio de las sexualidades disidentes, ya que “nuestras marañas de identidades y formas de estar en el mundo múltiples [...] complican las formas habituales de pensar y hacer activismo identitario” (Platero, 2012: 15).

Desde un enfoque interseccional, el disgusto del yo en el texto de Prados supone un *no-estar-a-gusto* que es tanto emotivo como situacional. Esto es, el desafecto del texto expresa simultáneamente el *malestar* acerca de un *malestar* en el espacio social que determina la Residencia de Estudiantes, coincidencia que nos acerca a la experiencia afectiva de estos jóvenes más allá de lo que las nobles paredes de la prestigiosa institución suponían proteger en el Madrid de principios de siglo. En otras palabras, lo que el *Diario* también demuestra es que estas paredes no fueron lo herméticas que normalmente se pretende frente al tradicionalismo doctrinario imperante en su exterior. Como se sabe, la Residencia de Estudiantes fue uno de los establecimientos estrella de la Institución Libre de Enseñanza, entidad pedagógica de tipo laico, fundada por un grupo de profesores universitarios como respuesta a la intolerancia absolutista y religiosa culpable de la decadencia cultural del España (Sanchis-Banús, 1987: 36–37). Sanchis-Banús indica que, dado su supuesto rechazo a la hipocresía religiosa, “la moral institucionista [...] era más rígida que la moral imperante, la católica” (1987: 38). La rigidez moral de la Institución habría resultado altamente conflictiva para el joven Prados ya que, según la información que nos ofrece este crítico:

Prados, que es aún menos hipócrita que los hombres de la Institución, da libre curso a sus pulsiones. Recuerdo que me decía en una carta: “Cuando a mí me decían que había que dar amor, y yo lo daba, entonces me amenazaban con echarme de la Residencia”. Yo no sé a que incidente corresponde exactamente eso, pero lo seguro es que a la Institución le faltaba algo, y es que su ética no tenía respuesta para una pulsión esencial, en particular para un joven de país mediterráneo: la pulsión sexual. Para eso no había más respuesta que la represión,

y hay evidentemente algún conflicto entre Prados y la moral institucionista en ese momento (Sanchis-Banús, 1987: 39).

Significativamente, para describir la “pulsión esencial” que define la identidad del Prados adolescente, Sanchis-Banús recurre al mítico ímpetu sexual del joven mediterráneo. Esta suposición constituye la repetición de un estereotipo cultural recurrente en el imaginario gay de la masculinidad europea anterior a los discursos de liberación homosexual (Aldrich, 1999).

Alberto Mira (2004: 233) se muestra mucho más claro y contundente en su evaluación de la experiencia de Prados en la Residencia de Estudiantes. Según nos dice, esta institución educativa “no fue [...] un entorno homófilo” ya que “oficialmente reinaba [en ella] un puritanismo y una disciplina que recordaba la de los *colleges* británicos que le sirvieron de modelo”. Por tanto, la actuación del disgusto en esta entrada del *Diario* produce una reorientación semántica en la lectura del texto que apunta al desplazamiento del cuerpo que lo escribe en un espacio social pretendidamente liberal, pero determinado en no poca medida por la misma hipocresía moral y represión sexual que, en principio, se proponía combatir.

A una de las entradas finales a su *Diario íntimo*, Prados (1998: 32) traslada un doloroso recuerdo que expresa en los siguientes términos:

Fue cuando mi corazón se abrió por primera vez al amor, a un amor verdadero, tal vez el único de mi vida. Mi edad era una valla para que los sentimientos perversos, que luego han ido naciendo en las sombras, entre las arañas de los rincones de mi espíritu, pudieran mezclarse en él. [...] Mi poesía es para este amor. [...] Tú, amor mío, que tanto te semejabas al girasol, flor que desde niño he querido tanto.

La experiencia afectiva del adolescente en estas líneas refleja la tensión que experimenta el sujeto entre “un amor verdadero” y “los sentimientos perversos”. La definición sexual del objeto del deseo del hablante desaparece del marco discursivo que determina la actuación de la emoción en el texto. La supresión del dato en el dramatismo emocional del texto se convierte, paradójicamente, en un poderoso acto de habla que apunta a la imposibilidad de su articulación en el lenguaje⁶. En cualquier caso, la metáfora del girasol compensa la borradura del contenido prohibido y reorienta la experiencia sexual del “yo” hacia la movilidad y fluidez que lo caracteriza. Por tanto, lo realmente interesante de este apunte, es la inexcusable relación que el sujeto de la escritura establece entre una experiencia afectiva dolorosamente fragmentada y la actividad poética. Desde este ángulo, quizás la enseñanza del *Diario íntimo* sea la de aplicar la información que proporciona el sujeto autobiográfico de Emilio Prados a un estudio de su poesía sin cortapisas ni tapujos.

⁶ Ahmed (2004: 13) argumenta que “emotions are performative [...] and they involve speech acts [...], which depend on past histories, at the same time as they generate effects”.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sarah (2004): *The Cultural Politics of Emotion*, London, Routledge.
- Aldrich, Robert (1993): *The Seduction of the Mediterranean*, London, Routledge.
- Arias Parra, Gregorio (1959): “Concepto actual de la neurastenia”, *Semanario Médico*, 5, 13, pp. 1319–1333.
- Blick, Fred (2016): “Romantic readings: Wordsworth’s «The Rainbow»”, 18/11/2016, <<https://wordsworth.org.uk/blog/2016/11/18/romantic-readings-wordsworths-the-rainbow/>>.
- Cano Calderón, Amelia (1987): “El diario en la literatura. Estudio de su tipología”, *Anales de Filología Hispánica*, 3, pp. 53–60.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1987): *A Thousand Plateaux. Capitalism and Schizophrenia*, Brian Massumi (trad.), Minneapolis, The University of Minnesota Press.
- García-Posada, Miguel (1999): *Acelerado sueño. Memoria de los poetas del 27*, Madrid, Espasa.
- Hernández Pérez, Patricio (1997): “Presentación del epistolario de Emilio Prados a Federico García Lorca”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 21–22, pp. 9–24.
- Halberstam, Judith (2011): *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press.
- Love, Heather (2007): *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*, Cambridge, Harvard University Press.
- Man, Paul de (1991): “La autobiografía como desfiguración”, Ángel G. Loureiro (trad.), *Suplementos Anthropos*, 29, pp. 113–118.
- Mira, Alberto (2004): *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Madrid, Egales.
- Pagés-Rangel, Roxana (1997): *Del dominio público. Itinerarios de la carta privada*, Leiden, Rodopi.
- Papiasvili, Eva D. inter-regional coordinator chair (n/a): *IPA Inter-Regional Encyclopedic Dictionary of Psychoanalysis*, <<https://online.flippingbook.com/view/544664/16/>>.
- Platero, Raquel (Lucas), (ed.) (2012): *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, Barcelona, Bellaterra.
- Prados, Emilio (1998): *Diario íntimo*, Manuel Salinas (ed.), Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (C.E.D.M.A.).
- Sanchis-Banús, José (1977): “La amistad entre Federico García Lorca y Emilio Prados”, *Revista de la Universidad Complutense*, 118, pp. 281–292.
- Sanchis-Banús, José (1987): *Seis lecciones. Emilio Prados, su vida, su obra, su mundo*, Valencia, Pre-Textos.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985): *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press.
- Stockton, Kathryn Bond (2009): *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*, Durham, Duke University Press, <<https://doi.org/10.1215/9780822390268>>.

On Feeling Backwards: Affect and Memory LGTBQ in the *Intimate Diary* by Emilio Prados

Keywords: Emilio Prados — autobiography — affects — emotions — memory LGTBQ.

Abstract

The *Intimate Diary* by Emilio Prados has been read in accordance with biographical information about the emotional and affective evolution experienced by its author. This evidence has been particularly relevant concerning his friendship with Federico García Lorca at Madrid’s pres-

tigious Students' Residence, probably in the school year of 1919-1920. However, explicit comments about an inadequate selfhood, characterized by feelings of alienation, failure, isolation, regret and arrested development, overflow the pages of Prados' *Diary*. This emotional and affective excess in the construction of Prados' adolescent subjectivity is decisive in the documentation of the LGBTQ experience in Spanish Peninsular culture. I ground this argument in the intervention of autobiographical self-consciousness in the construction of modern subjectivities, as well as in the transformational effects of vital impulses that have not yet been organized into social movements.

Fecha de recepción: 31 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 28 de marzo de 2021

JESÚS MARTÍNEZ OLIVA

ORCID: 0000-0002-2386-8895

Universidad de Murcia

Correo: jesusmar@um.es

Dibujar lo indecible: La poliédrica presencia de la homosexualidad en la plástica poética de Federico García Lorca*

Palabras clave: García Lorca — dibujos — trazas de homosexualidad — cartografía.

Resumen

En el corpus de la obra gráfica lorquiana nos encontramos con múltiples trazas y formas de abordar la homosexualidad desde diversas temáticas, tropos y estrategias plásticas en las que, de forma cruzada, cohabitan la exposición y la ocultación enmascarada de la misma, no llegando a expresarse de un modo coherente y estable. Quizás esta sea una de las características más destacables de su obra plástica, aunque a veces se haya pasado por alto al reducir la presencia de la homosexualidad al mero homoerotismo más directo y evidente de algunos dibujos de marineros o de efébicos gitanos. Este artículo pretende revisar un aspecto al que, a pesar de ser un enfoque cada vez más concitado, no se le ha prestado una atención global. De igual modo, está entre sus objetivos trazar una primera cartografía de las diversas presencias de la homosexualidad albergadas en el complejo magma de la obra plástica lorquiana.

Hasta bien entrados los años 90, la lectura desde una perspectiva nítidamente homosexual de la obra gráfica de Federico García Lorca fue un aspecto incómodo, pasado por alto o camuflado con los vapores de cierta mística amorosa y sexual “universal”. Esto se puede comprobar de forma precisa en el que todavía sigue siendo el texto canónico sobre la obra gráfica de Lorca: la exhaustiva compilación de dibujos realizada por Mario Hernández en 1986 y revisada en 1990. Solamente en el apartado “Gitanos y marineros” el autor se ve obligado

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

a mencionar de forma directa la homosexualidad al tropezar con algunos dibujos de marineros harto elocuentes. Es el caso del titulado “Pareja de hombre y joven marino”, al que se refiere de forma literal como un dibujo *singular*, el resto del texto está atravesado por el palpito de un análisis crítico en el que la homosexualidad queda velada en diversos subterfugios o simplemente obviada. No es casual que esto ocurra en los análisis sobre la producción gráfica lorquiana. Estas posturas fueron una losa que durante mucho tiempo también pesó sobre los estudios de su obra literaria en el contexto español, como es sabido, debido a la alargada sombra que el nacionalcatolicismo franquista siguió arrojando más allá del final de la dictadura. El obstinado silencio sobre la cuestión homosexual y la homofobia de la crítica oficialista lorquiana fueron analizadas con pormenor por investigadores pioneros en el contexto español en los análisis críticos de la producción del autor granadino desde una óptica homosexual/gay, con capítulos exclusivamente dedicados a la cuestión: Ángel Sahuquillo, “La crítica lorquiana, la homosexualidad y los vacíos creados”, 1991; Alberto Mira, “El largo camino para salir del armario: Federico García Lorca”, 2004; Ian Gibson, “La dificultad de ser García Lorca”, 2009. Afortunadamente, en la actualidad esto ha cambiado. La cada vez más abundante bibliografía sobre la presencia de la homosexualidad como un eje fundamental de análisis de la producción literaria lorquiana ha sido actualizada por Christopher Maurer en el prólogo del catálogo de la exposición *El jardín deshecho. Lorca y el amor* (2019: 33), celebrada en el Centro Federico García Lorca de Granada, así como por algunos de los ensayos recogidos en dicho catálogo. En el caso de los análisis de la producción gráfica de García Lorca el reciente libro de Plaza Chillón *Efebos tristes* (2021) viene a cubrir un importante hueco bibliográfico.

El objetivo fundamental de este trabajo es sondear la presencia de la homosexualidad en la abundante producción dibujística de García Lorca y trazar una tentativa de cartografía de sus diversas representaciones. Consideramos necesario indagar en las múltiples formas de representación de un aspecto tan clave en la gestación de su obra como fue su experiencia conflictiva, enmarañada y plural de la homosexualidad (Binding, 1985; Sahuquillo, 1991). No podremos profundizar en cada una de estas formas —dada la extensión de este trabajo— pero intentaremos delinear una visión de conjunto de los diversos palpitos de la homosexualidad en sus dibujos. Esta revisión también puede servir para sopesar la aportación de los dibujos de Lorca a la hora de representar a “la otra mitad” en el contexto de la España del primer tercio del siglo XX, expresión del poeta para designar a los homosexuales, excluidos por la sociedad y estigmatizados como una casta maldita (Sahuquillo, 1991: 101–106).

A nivel metodológico nos apoyaremos en los textos que, de forma aislada, analizan algunas de estas trazas de la homosexualidad, subrayando las menos revisadas y estudiadas. Utilizaremos un enfoque interdisciplinar en el que se cruzarán de modo solapado los enfoques historiográficos —prestando especial aten-

ción a las escasas propuestas de catalogación y exposición que se han hecho—, con aspectos biográficos del artista o con otros que inciden en las construcciones sociales, médicas y sobre todo culturales de la homosexualidad en el contexto de la España de los años 20 y 30 del siglo XX.

Diversas trazas gráficas de la homosexualidad

A la hora de organizar las diversas presencias de la homosexualidad en los dibujos de Lorca, separar sus dibujos por el motivo que representan (gitanos, mujeres, santos, marineros, floreros, etc), por las características formales (realismo naif, cubistización, abstracción, simultaneísmo, automatismo surrealista, etc.), o por el periodo temporal en el que fueron realizados (algunos temas perviven en diferentes etapas vitales o se repiten con diversos estilos) resulta de poca utilidad para nuestro propósito. También dejaremos de lado las agrupaciones temáticas más obvias y recurrentes: aquellas en las que está presente la figura masculina, siendo las más habituales las que insisten en los efébricos gitanos y marineros, y de forma secundaria en los melancólicos payasos y arlequines, a los que suele ir pareja una reflexión sobre la máscara y la ocultación. Potenciaremos enfoques menos trabajados, en los que aspectos como el folclorismo andaluz, la apropiación de la iconografía religiosa, la desgarradora visión del ámbito de lo femenino a través de lo cursi o los surrealizantes retratos de la etapa neoyorquina pueden ser analizados desde un enfoque *queer*.

Estableceremos cuatro trazados o recorridos como esbozo de una primera cartografía en torno a la presencia del fluir enmarañado de la homosexualidad en la producción dibujística del granadino. En las cuatro se dan cita diferentes estados emocionales derivados de distintas formas de encarar la homosexualidad. Estilísticamente confluyen diversas formas de hacer y experimentar gráficamente en cada uno de ellos. De igual modo, veremos que en estos apartados se activan estrategias del armario en las que se va negociando la mayor o menor apertura en la exposición de la sexualidad heterodoxa, dependiendo de las diferentes circunstancias vitales del autor y de su entorno. Podremos, de hecho, detectar muchos de los mecanismos propios de un arte pre-Stonewall, que se dan de forma generalizada en el contexto europeo y norteamericano de los años 20 y 30 (Katz y Ward, 2010).

Por otro lado, esta complejidad de visiones y de formas de plasmar la experiencia homosexual, así como la presencia de un sistema simbólico en constante dinamismo, nos hablan de un autor con una subjetividad descoyuntada, fragmentaria y contradictoria (Bonaddio, 2010). Dicha complejidad muestra de forma contundente la imposibilidad para el poeta de articular una identidad cohesionada y plena en el contexto de una sociedad hostil, que imponía unas duras condiciones de vida a la figura del homosexual y al sentir homoerótico.

1. La infelicidad: la ocultación, las máscaras y la angustia de no poder expresar la diferencia

En este primer apartado vamos a recoger las primeras estrategias de representación de la homosexualidad que utiliza Lorca a través de los tropos del payaso y la máscara. Estas imágenes cargadas de melancolía empiezan a aparecer en sus dibujos de forma recurrente a partir de 1924. Temáticamente están ligadas a la producción literaria de la *juvenalia* en la que se agolpan las inquietudes y angustias ante el despertar del deseo y de la sexualidad (Herrero, 2014). Lorca no puede asumir su homosexualidad por los prejuicios sociales y culturales que ha interiorizado. Se encuentra atrapado entre los implacables envites de la fisiología (“el drama de la fisiología”, en palabras del autor) y lo que dictan las normas sociales asentadas sobre una historia homosexual de persecución, represión y fobia. Así lo expresa en su *Prosa inédita* (García Lorca, 1994): “¿Qué estigma lleva mi frente por ser apasionado?” (198); “Yo soy un desposeído del Señor porque en mi corazón se esconde un amor secreto e imposible” (179).

En un dibujo temprano de las caricaturas realizadas en el Rinconcillo, *Joven lloroso*, 1923, vemos un joven triste y abatido a punto de llorar. La desgracia y el sufrimiento como algo consustancial al ser homosexual es una asociación asentada a lo largo del XIX, a través de la medicina, la justicia y la cultura. El poema titulado “1910 (Intermedio)”, escrito en Nueva York, condensa estas ideas de tristeza, aislamiento y soledad amasadas culturalmente como consustanciales a la homosexualidad y de las que el autor toma conciencia al entrar en la edad adulta: “Aquellos ojos míos del mil novecientos diez / no vieron enterrar a los muertos / ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada / ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar” (García Lorca, 1989: 112).

Los arlequines y pierrots son personajes utilizados por el arte finisecular como símbolos de lo bohemio y lo marginal, tal como se puede constatar en la obra de Picasso, Barradas, Juan Gris o Dalí. En el caso de Lorca, el payaso adquiere una connotación homosexual que no estaba en estos autores de vanguardia. Sus clowns son un correlato del autor y de su desdicha (Plaza Chillón, 2009; Peral Vega, 2015). La cara maquillada ofrece la posibilidad de la re-presentación, de la creación de un yo ficticio que oculta el yo íntimo que no se quiere mostrar: “Yo soy una máscara eterna. [...] ¿Qué saben mis amigos de mi alma a la que sólo conocen disfrazada?”, en “Pierrot. Poema íntimo” (García Lorca, 1994: 418).

En 1927 aparece una variante que es la del payaso de rostro desdoblado. El autor hace más fácilmente legible la metáfora y evidencia la idea de desdoblamiento mostrando la máscara confrontada con el rostro, como podemos ver en *Rostro de payaso desdoblado*, 1927. Otra de estas estrategias veladas de representación del dolor que supusieron las luchas internas que lo atormentaron por su heterodoxia sexual es la utilización de figuras cristológicas en las que se proyecta psicológicamente el propio autor. Lorca se identifica con Cristo por la persecución y por el padecimiento físico y psicológico (Jerez Farrán, 2006: 18–19). El *Payaso lacrimae Christi y cáliz*, 1927 condensaría todos estos significantes que

hemos enumerado de payaso, máscara y referencias cristológicas: cabeza inclinada, dolor físico (heridas y sangre de la crucifixión) y sufrimiento psicológico (lágrimas). Los personajes condolidos y sufrientes de estos dibujos presentan un deseo de ser compadecidos, reclamando la empatía y la compasión de los demás. En algunos de estos trabajos hay un regodeo en una pulsión masoquista que llega incluso a ser desintegradora y disolutoria del yo, como en los magníficos dibujos sintéticos y vibracionistas de *Arlequín ahogado* y *Ecce homo*, ambos de 1927.

2. Mirar el mundo desde la rendija del armario. Una lectura *queer* de lo cursi y del folclorismo andaluz

Este segundo recorrido se centraría en el rastreo de algunas formas más intrincadas de dar voz a la homosexualidad a través de recursos de codificación y encriptamiento como estrategias textuales del armario propias de un arte pre-gay. El autor, consciente de su heterodoxia sexual, interroga el mundo buscando explicaciones a su diferencia. Los sujetos oprimidos y perseguidos en el sistema de valores dominante sirven como pantalla tras la que se esconde el autor. El mundo es envuelto con la luz proyectada a través del prisma de la mirada homoerótica.

Melancólicas damiselas con ropajes decimonónicos de corte romántico condolidas por amor, o incluso, anacrónicos y obsoletos interiores domésticos provincianos como jaulas doradas para la mujer, plantean una dolorosa identificación con lo femenino y con frustrados personajes de mujer tras los que se podría enmascarar la homosexualidad del propio autor (Smith, 1989). Por otro lado, en algunos dibujos de tristes y llorosos gitanos, perseguidos y castigados por la autoridad y la cultura dominantes, se atreve a representar la figura del “invertido”, eso sí, de forma perifrástica, mediante un uso de metáforas de difícil decodificación, como ocurre con las metáforas cristológicas en los poemas y dibujos de Antónito el Camborio (Jerez, 2007). Otro cariz más lúdico y positivo contiene la lectura desviada de formas del folclore religioso barroco andaluz, en la que, por ejemplo, el pretexto de la indeterminación sexual de los arcángeles da pie a introducir la figura del afeminado o la proyección del deseo homoerótico, como ocurre en los poemas de la trilogía arcángelica y en algunos dibujos del mismo tema, como en *San Rafael*, 1928 o *San Miguel*, 1932.

El recurso a la nostalgia de un modernismo anacrónico y obsoleto a través del tamiz de lo cursi (Valis, 2010) o la utilización de un andalucismo folclórico mítico son estrategias de reapropiación distanciada y crítica de la cultura psico-sexual dominante en la España de las décadas de los años 20 y 30. Es importante remarcar que estas son estrategias conscientes y orquestadas desde la atalaya de un autor vanguardista. La mirada crítica del homosexual hacia la norma y sus estructuras excluyentes y opresivas se suele resolver en el arte anterior a la liberación gay a través de la apropiación, a veces irónica y exagerada, de esos ideales (sexuales y de género) que producen la exclusión del sujeto homosexual.

3. Arquetipos homoeróticos para una incipiente subcultura homosexual: San Sebastián y los marineros

Lorca quedó fascinado por la figura de San Sebastián, patrón de Cadaqués, en su estancia catalana en casa de los Dalí. Desde 1926, San Sebastián es una figura que cobra gran importancia tanto para Lorca como para Dalí, aunque tuviera significaciones diferentes para cada uno. Los dos eran conscientes de las connotaciones homosexuales y sadomasoquistas atribuidas al santo desde el Renacimiento (Gibson, 2009: 203–204). El joven y efébo mártir acepta su sacrificio con serenidad y belleza. Las flechas penetran suavemente su cuerpo ante su impasividad y su actitud indolente.

Dawn Ades, en “Morphologies of desire” (1994), analiza los flujos creativos entre Dalí y Lorca y señala la influencia del ambiente de la Residencia de Estudiantes y en concreto de la recepción del psicoanálisis de Freud, planteando que San Sebastián, como un objeto sadomasoquista, se convierte en un signo de un lenguaje privado en torno a la sexualidad. Estaríamos, en este caso, ante un código compartido de forma cómplice, cuya significación pasaría inadvertida para la mayoría. Es otra estrategia del armario, pero, en este caso, con un cariz más constructivo y desafiante de los marcos sociales prohibitivos que permite establecer una comunicación *secreta* sobre la sexualidad y el deseo heterodoxos.

Aún más importante es el arquetipo del marinero para la configuración de un incipiente arte homosexual en el primer tercio del siglo XX. Artistas como Demuth, GAN, Cocteau o Prieto, entre otros muchos, recurrieron a esta figura mitificada como emblema de la libertad y de la pureza, pero también de lo prostibulario, de la ebriedad y de lo dionisiaco. Todos ellos proyectaron sobre esta figura sus fantasías homoeróticas de un mundo exclusivamente masculino con fuertes lazos de camaradería y homosocialidad, y con una sexualidad abierta a cualquier forma de satisfacción cuando llegaban a puerto (incluida también la homosexual, tanto de forma venal como desinteresada).

Lorca realiza uno de sus primeros marineros en 1925 para la revista *Litoral*. El dibujo muestra un marinero efébo que lleva una flor en su mano y la palabra amor escrita en su gorra. Sin embargo, será a partir de su estancia neoyorquina y del descubrimiento de su escena gay en torno a Harlem cuando la figura del marinero cobre más importancia. La experiencia en una de las famosas fiestas en casa del poeta Hart Crane, regada con alcohol y la presencia de marineros borrachos, debió ser una experiencia liberadora y muy alejada de la opresiva España de la que había huido afectado por una fuerte depresión (Gibson, 2009: 268–273). En los numerosos dibujos que realizará de marineros, la asociación entre el alcohol y el amor será una constante (“bierre”, vinos y amor son palabras que aparecen en estos trabajos). De esta etapa en Nueva York son dos de sus dibujos con una representación más directa de la homosexualidad: *Pareja de hombre y joven marinero*, 1929, y *Tres marineros y grumete*, 1929–1931. En ambos dibujos, la cercanía y el contacto físico entre los hombres remarca la ten-

sión sexual. En *Tres marineros y grumete* va un paso más allá y se atreve incluso a plantear la transgresiva idea de sexo grupal.

En esta sección podríamos incluir otros dibujos como *Bosque sexual*, 1932, o *Parque*, 1935–1936 de los que sería conveniente hacer una relectura que tomara la práctica del *cruising*, habitual en la subcultura homosexual de la época (Vázquez y Cleminson, 2016), como una hipótesis de trabajo no planteada hasta ahora.

4. Los autorretratos neoyorquinos: “Caballo azul de mi locura” (sondeando el trauma)

Esta última sección recogería los dibujos realizados tras su huida neoyorquina para superar la fuerte depresión en la que estaba sumido por diversos fracasos y traiciones amorosas, el estancamiento creativo y, sobre todo, por el sufrimiento y los conflictos internos derivados de la vivencia de su condición homosexual.

Este es el periodo en el que realizó más autorretratos, y de forma más directa, sin recurrir al enmascaramiento detrás de otros personajes como había ocurrido hasta entonces tanto en su producción literaria como gráfica. El poeta, en un nuevo entorno en el que se siente más libre para expresar sus desdichas, parece dispuesto a afrontar los conflictos internos para “decir mi verdad de hombre de sangre”, como reza uno de los versos del “Poema doble del lago Eden”, en el que acaba proclamando su necesidad de mostrar su deseo amoroso: “quiero mi libertad, mi amor humano / en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera. / ¡Mi amor humano!” (García Lorca, 1989: 166).

Estos autorretratos de trazo esquemático y pulsión surrealista se centran en la cabeza sobredimensionada en forma de huevo con pobladas cejas y lunares dibujados como medias lunas, mientras que, en segundo plano, se aprecian los brazos de trazo más débil y agitado. Esta representación del autor va acompañada generalmente por un animal fabuloso por el que a veces parece sentirse amenazado y al que otras veces abraza (*Autorretrato con animal fabuloso abrazado*, 1929–1931). A este extraño animal se le han dado numerosas interpretaciones, casi siempre vinculadas con el mal y la muerte, pero nos alineamos con la defendida por M.^a Clementa Millán en la “Introducción” a *Poeta en Nueva York* (García Lorca, 1989: 81), según la cual esta rara criatura representa la pulsión de la libido homosexual, una fuerza oculta y amenazante con la que se siente en constante pugna.

Tanto la producción literaria como los dibujos realizados en su estancia en Nueva York dan constancia de un ser despierto y autoconsciente, de su resistencia a las presiones normativas del contexto y de la angustia y el desgarramiento que estas le producen. El vacío del cielo, la ausencia de Dios o la ausencia de un *azure* (un mundo de infinita armonía soñado en su etapa modernista de juventud) dan paso en este periodo a la negación, el vacío, la ausencia, la destrucción y la desintegración que pueblan un mundo injusto y opresivo (Nandorfy, 2003), condensa-

do de forma simbólica en la ciudad de Nueva York. El desmembramiento (como en *Animal fabuloso dirigiéndose a una casa*, 1929–1930, en el que las manos cortadas podrían simbolizar la crisis creativa pero también la imposibilidad de realizar su sexualidad), el martirio, la muerte y la descomposición (*Busto de hombre muerto*, 1932) salpican los dibujos en torno a su estancia americana. El poeta proyecta su intimidad dolorida sobre el negativo símbolo de la urbe moderna deshumanizada y materialista, identificándose y solidarizándose a su vez con los negros y los pobres tratados de forma cruel e injusta y en cuyo sufrimiento se ve reflejado. Aunque la crítica social, política e incluso ecológica de *Poeta en Nueva York* siempre se han puesto de relieve como las motivaciones principales de este periodo, estos magníficos autorretratos realizados de forma paralela nos ponen sobre aviso de la importancia de la clave del conflicto personal e íntimo en torno a la homosexualidad para entender la excelsa producción neoyorquina.

Como hemos tratado de reflejar en este trabajo, en el corpus plástico lorquina no nos encontramos con múltiples trazas y formas de abordar la homosexualidad, desde diversas temáticas, tropos y estrategias plásticas, en las que de forma cruzada zigzaguean la presentación y la ocultación enmascarada de la misma. Quizás sea este carácter poliédrico una de las características más destacables de su obra gráfica, aunque a veces se haya pasado por alto reduciendo la presencia de la homosexualidad al mero homoerotismo más directo y evidente de algunos dibujos de marineros o de hermosos gitanos. A pesar de ser un enfoque cada vez más concitado no se ha trazado una visión global sobre el mismo. Por otro lado, esta mirada de conjunto nos revela la inestimable valía de la obra gráfica lorquina para comprender la compleja experiencia de la homosexualidad en la España de las décadas de los años 20 y 30, así como para trazar fragmentos aún incompletos de una genealogía del arte *queer* español.

Referencias bibliográficas

- Binding, Paul (1985): *Lorca. The Gay Imagination*, London, GMP Publishers.
- Bonaddio, Federico (2010): *Federico García Lorca. The Poetics of Self-Consciousness*, Woodbrige, Tamesis.
- Dawn Ades, Josephine (1994): “Morphologies of Desire”, en *Salvador Dalí. The Early Years*, London, The Hayward Gallery, pp. 129–159.
- Gibson, Ian (2009): *Lorca y el mundo gay*, Madrid, Planeta.
- Hernández, Mario (1990): *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress, Grupo Tabacalera, Fundación Federico García Lorca.
- Herrero, Javier (2014): *Lorca Young and Gay. The Making of an Artist*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- Jerez Farrán, Carlos (2006): *La pasión de San Lorca y el placer de morir*, Madrid, Visor.
- Jerez Farrán, Carlos (2007): “Análisis comparativo de la «Canción del mariquita» y los poemas de Camborio”, *Romanic Review*, 98, 4, pp. 457–479, <<https://doi.org/10.1215/26885220-98.4.457>>.
- García Lorca, Federico (1989): *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra.
- García Lorca, Federico (1994): *Prosa inédita de juventud*, Madrid, Cátedra.

- García Lorca, Federico (1997): *Epistolario completo*, Madrid, Cátedra.
- Katz, Jonathan y David C. Ward (2010): *Hide/Seek. Difference and Desire in American Portraiture*, Washington, Smithsonian Books.
- Maurer, Christopher (ed.) (2019): *Jardín deshecho. Lorca y el amor*, Granada, Centro Federico García Lorca.
- Mira, Alberto (2004): *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona, Madrid, Egales.
- Nandorfy, Martha (2003): *The Poetic of Apocalypse. Federico García Lorca's Poet in New York*, London, Associated University Presses.
- Plaza Chillón, José Luis (2009): "La máscara como metáfora y la imagen del clown en los dibujos de Federico García Lorca", *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Editum, pp. 1–16.
- Plaza Chillón, José Luis (2021): *Efebos tristes. La iconografía homosexual masculina en los dibujos de Federico García Lorca*, Granada, Comares.
- Peral Vega, Emilio (2020): *Pierrot/Lorca. Carnaval blanco del deseo oscuro*, Guillermo Escolar Editor.
- Sahuquillo, Ángel (1991): *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina. Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert".
- Smith, Paul Julian (1989): *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, Oxford, Clarendon Press.
- Valis, Noël (2010): *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*, Madrid, Machado Libros.
- Vázquez, Francisco y Richard Cleminson (2016): *Los invisibles. Una historia de la homosexualidad masculina en España, 1850–1939*, Madrid, Comares.

Drawing the Unspeakable: The Multi-faceted Presence of Homosexuality in Federico García Lorca's Poetic Art

Keywords: García Lorca — drawings — traces of homosexuality — cartography.

Abstract

In the body of Lorca's graphic work there can be found multiple traces and ways of approaching homosexuality from various themes, tropes and plastic strategies in which the exhibition and the masked concealment of it coexist in a cross-connected form, without being able to express itself in a consistent and stable mode. Perhaps this is one of the most remarkable characteristics of his plastic work, although it has sometimes been overlooked when reducing the presence of homosexuality to a mere more direct and evident homoeroticism of some drawings of sailors or ephebic gypsies. This article aims to review an aspect that, despite being an increasingly contested approach, has not received global attention. Similarly, it is among its objectives to draw a first cartography of the various presences of homosexuality contained in the complex magma of his plastic work.

Fecha de recepción: 7 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2021

JOSÉ ANTONIO RAMOS ARTEAGA

ORCID: 0000-0003-1998-0881

Universidad de La Laguna

Correo: jarteaga@ull.edu.es

El amor exotizado: *Tobeyo o del amor de Gil-Albert* y la orientalización de México*

Palabras clave: Juan Gil-Albert — México — *Tobeyo* — exotización — orientalismo.

Resumen

La última obra de Juan Gil-Albert, *Tobeyo o del amor. Homenaje a México*, publicada en 1990, recupera un episodio sentimental vivido con un joven mexicano durante su exilio. Este trabajo tiene como objetivo analizar este episodio y su singularidad dentro de la reflexión sobre el homoerotismo que atraviesa la producción del autor. A partir del comentario y la comparación con otras de sus ficciones amorosas, se estudia un tema poco tratado en los acercamientos a su teoría del amor homosexual: la racialización del amado. El artículo muestra que —a pesar de la sólida meditación culturalista sobre esta relación— existe un proceso de exotización del protagonista que responde a una visión eurocéntrica y colonial del cuerpo indígena.

La compleja relación entre reflexión vital y estética, memoria y (auto)ficción es una de las claves esenciales de la escritura de Juan Gil-Albert (De la Peña, 2004). Ya desde el inicio de su recuperación editorial en los años 70, autores como Gil de Biedma (1974, 1977) o Luis Antonio de Villena (1984) insistieron en la originalidad de su obra dentro del contexto de la literatura española por esa inextricable red de vasos comunicantes que parten desde la percepción interiorizada del mundo y de la Historia para desplegarse por medio de su voluntad culturalista a todas sus producciones (Paz Moreno, 2000). Entre las tematizaciones más fructíferas y recurrentes que atraviesan el extenso corpus del autor, el amor homosexual ocupa un espacio privilegiado, bien por sí mismo como objeto de

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

meditación, bien como instrumento o de la nostalgia de un tiempo perdido (que podríamos asimilar al imaginario proustiano del mundo de Guermantes) o de la reivindicación de un paganismo lúcido que bebe directamente de la influencia de André Gide (a quien glosa y discute en algunas reflexiones ensayísticas). Este amor homosexual se adscribe a una tipología más radical que la común figuración del amor homofílico entre iguales. La pederastia clásica, en la que el proceso amoroso entre el erastés (adulto) y el erómeno (adolescente) se entiende como correlato erótico de una labor pedagógica temporalmente limitada, constituye el marco en el que se inscribe la propuesta amorosa de Gil-Albert y que es posible detectar desde sus primeras obras (los sonetos de *Misteriosa presencia* de 1936) a la novela *Tobeyo o del amor* (1990). El homoerotismo gilbertiano ha sido objeto de múltiples abordajes críticos (Martínez Expósito, 2004; Peña Ardid, 1985 y 1988) habitualmente muy contemporizadores con las incómodas consecuencias últimas del proyecto pederástico, desarrollado sin matices en *Heraclés. Sobre una manera de ser* (publicado en 1975, pero sobre el que trabajó más de veinte años).

La obra que nos ocupa, *Tobeyo o del amor*, lleva como subtítulo *Homenaje a México* y tiene como núcleo narrativo principal un episodio biográfico del que el autor da noticia espigada en otros momentos de su amplia producción: su relación sentimental (bajo el nombre de Claudio, de profesión músico) con Guillermo Sánchez, un joven mexicano, al que conoció durante su exilio. Que el autor se imposte bajo la figura de compositor es fruto de dos circunstancias: guiño y homenaje (como el subtítulo parece señalar, y explícitamente, en la dedicatoria inicial) al músico mexicano Salvador Moreno, pero también la predilección de Gil-Albert por la música como medio privilegiado de conexión para el artista entre la realidad natural y la interior, tema que desarrolla en algunos de sus ensayos (en *Tobeyo* la composición homónima *Homenaje a México* de Claudio va naciendo a medida que se van diluyendo los lazos afectivos). Este texto, claramente autoficcional, pertenece a un subtipo de narraciones peculiares en la trayectoria del autor: novelas con títulos nominales que aluden a los jóvenes receptores de la pasión amorosa en clave claramente biográfica o a partir de un escenario ficcional caro al autor (Allaigre, 2007). Así, *Tobeyo* es el nombre de origen indígena del protagonista (“muchacho hermoso”) que trabaja de camarero de barra en uno de los bares que visitan los exiliados y sus amigos. Miguel, Rafael y Gabriel, los amados protagonistas del título genérico *Los Arcángeles. Una parábola* (1981), reproducen los nombres de los tres miembros más conocidos de la jerarquía angélica cristiana. Finalmente, *Valentín (Homenaje a William Shakespeare)*, novela construida sobre una trama trágica, el asesinato del joven por su mentor, un director de teatro inglés del período isabelino, organiza a partir de distintas obras de Shakespeare la confesión del amante días antes de su ejecución (lo que permite a Gil-Albert, intertextualmente, poner en boca del director reflexiones sobre el teatro shakesperiano ya presentes en sus ensayos). Precisamente, en el prólogo a esta obra, Gil-Albert (1974: 9) desgrana una breve reflexión sobre biografía y ficción que resulta clarificadora:

El empeño, y la labor, por tanto del artista radica en esto, en hacer aflorar, como una fuente escondida su razón de ser, el subterráneo mensaje de su luz. Lo que no nos obliga a ser autobiográficos, ya que los caminos de la luz siempre son rectilíneos; manifestaciones hay que requieren, para su irrupción, de sinuosos meandros y, lo que cuenta en suma, es el curso infalible de los hechos que dan como fórmula, una hechura, la de su formato casual. *Valentín* me pertenece pero no soy yo.

Sin embargo, pese a esta cercanía temática como ficciones amorosas con mayor o menor deriva biográfica, *Tobeyo o del amor* se desvía de manera muy destacada no solo de este grupo de obras, sino también de la práctica mayoritariamente solipsista de la escritura gilbertiana. Algunas de estas novedades afectan a la presentación estructural, pero mucho más importante es la articulación de la trama amorosa en un escenario que trasciende paisajes evocados por el fetichismo cultural (la Inglaterra isabelina) o el recuerdo (esos arcángeles tan humanos). El México que envuelve el misterioso atractivo del joven protagonista se propone en paralelo al México del exiliado (real, precario económicamente, habitado por una bohemia entre la nostalgia y el desarraigo). El México de *Tobeyo* se inserta en una construcción mítica de este país a partir de una atemporal línea que conecta el presente con el mixtificado pasado precolombino objeto de nuestro análisis¹.

Con respecto a las innovaciones estructurales hay dos que llaman la atención a primera vista: si Gil-Albert se nos revela como un gran creador *à clef* en otras obras, en este caso esa clave se extiende tanto a los episodios, como a los narradores alternos que van completando la historia de la relación con sus puntos de vistas e intervenciones: Magda (la intelectual republicana Concha de Albornoz), Critias (Mariano Rodríguez Orgaz, personaje homosexual de reminiscencias platónicas), Bartolomé (el pintor Ramón Gaya), Hugo (Máximo José Khan, de origen alemán y judío), Virginia Asúnsolo (la escritora y dramaturga mexicana Elena Garro) o Edmundo (Octavio Paz). Todos ellos componen un retrato de grupo de las relaciones entre los artistas en el exilio y los autóctonos (López García, 2013). Este reparto de funciones actorales en la historia amorosa (narrador, confidente, compañero de aventuras nocturnas, intermediario epistolar) refuerza el acertado perspectivismo que utiliza Gil-Albert para diluir la linealidad temporal tradicional y ofrecer desde distintos planos y diferentes tiempos un *Tobeyo* cada vez más difuminado por el paso del tiempo y la distancia geográfica. Dividida en ocho partes, se inicia con el recuerdo de *Tobeyo* a partir de una carta de Magda a Claudio y se cierra con una narración breve y acelerada

¹ Como han estudiado Faber (2003) y Jato (2007), en obras de Moreno Villa, Rejano, Cernuda o Buñuel la mirada del exiliado español se sitúa en un espacio problemático en el que confluyen tres tensiones: el imaginario conquistador del ahora desterrado de la metrópolis, el desconocimiento de la tierra de acogida y sus vicisitudes étnicas e históricas y la esperanza de un cambio en los acontecimientos que los devolviera a la patria. Cate-Arries (2000) ha añadido a estas tensiones de imaginarios y desconocimientos, la ansiedad utópica sobre América y cierta angustia identitaria frente a la política indigenista del presidente Cárdenas. En este sentido, la disidencia amorosa de Gil-Albert introduce una novedosa problemática en este grupo de tensiones.

de la vuelta a España y la noticia, años después, de la enfermedad y la muerte de Tobeyo. La obra nos va informando de los distintos acontecimientos a través del diario de Magda, el punto de vista de Hugo, las conversaciones con Critias o un recorrido por la vida artística de Ciudad de México. Todo ello compone un fresco testimonialmente muy rico de las condiciones de subsistencia material e intelectual de los exiliados².

Pero, como indicaba anteriormente, la obra propone una lectura de México que se aleja mucho de los escenarios más comunes para sus ficciones y ensayos homoeróticos. En *Tobeyo* encontramos intentos de articular la experiencia americana con modelos consagrados de la cultura homosexual ya utilizados en otros textos, por ejemplo, el solapamiento entre la traducción de Magda de un poema pederástico de Teognis de Mégara y la relación con el joven camarero (Gil-Albert, 1990: 106); o los continuos deslizamientos de la trama hacia reflexiones muy cercanas a su *Heracles* que profundizan en la universalidad de las virtudes del “amor dórico” (como lo denomina en alguna ocasión). En este caso, los elementos interseccionales que se producen en la relación entre el adulto y el joven (intergeneracional y, normalmente, interclasista) se ven desestabilizados por un nuevo factor que fagocita su tradicional presentación de la *paideia* amorosa: la racialización.

Edward Said propuso el concepto de *orientalismo* para definir la compleja relación de subalternización elaborada por el discurso hegemónico occidental/colonial como un despliegue de sustitución de la realidad “Oriente” (concepto que engloba, simplistamente hablando, localizaciones geográficas extraeuropeas dispares, pero con la común experiencia colonial) por un constructo fundamentalmente simbólico, generalista y esencialista. Dentro de esos constructos, son tema de reciente interés los “orientes homosexualizantes” que, a partir del siglo XIX, con el aventurero Richard Burton y sus zonas sotádicas, ha construido la literatura “gay” occidental. Estos orientes son igual de excluyentes y mistificados que los otros, pese al habitual tono bucólico o nostálgico que rodea su evocación (Kuntsman y Miyake, 2008). Uno de los más importantes introductores de esta mirada orientalizante en la literatura del siglo XX será André Gide, con su reivindicación de los jóvenes norteafricanos magrebíes (zona de influencia de la empresa colonial francesa). Es en esta genealogía donde debemos insertar a Gil-Albert. Sin embargo, a diferencia del escritor francés, el colonialismo español no es contemporáneo a los hechos narrados y, quizás por esta razón, la exotización amorosa de Tobeyo, correlación inevitable del proceso de orientalización de México, aparece como síntoma no solo del fracaso de la empresa amorosa (de la que saca la enseñanza de la perennidad del amor pederástico), sino también meditación sobre el fracaso español tanto en su imperio colonial pasado, como en su cainita fratricidio de la Guerra Civil (es posible que *Tobeyo* se estuviera fraguando desde 1943, como sugiere López García [2013: 498]).

² Las condiciones de Gil-Albert en el exilio americano (1939-1947) no distan mucho de la precariedad de muchos de sus otros compatriotas. Sin embargo, las causas últimas de su regreso a España fueron objeto en su tiempo de polémica (y, en algún caso, de repudio) entre los exiliados republicanos (Aznar Soler, 2013).

De esta manera, México, además de un oriente elaborado desde el mismo momento de la conquista de Cortés por cronistas, viajeros y escritores (O’Gorman, 1976), significaba para Gil-Albert (1990: 27) algo muy distinto de esa segunda casa que pintó el exilio:

Lo que nos ocurría en México, cosas impensables, era que nos encontrábamos en Oriente. No en nuestra casa, como algunos trataban de suponer sino, por el contrario, rodeados de una como lejanía cautivante, pero lejanía. Que no inspiraba nuestra fraternidad; nos atraía sí, pero con desconfianza. En este sentido se mantenían vigentes las mismas reacciones históricas de los soldados de Cortés.

La superposición del cuerpo indígena y el territorio colonizado se presenta como un mecanismo de traducción cosificadora del otro. Este solapamiento somatópico funciona como personificador del paisaje, por un lado, y cosificador del sujeto, por otro, en un juego especular. Tobeyo, en su telúrica apostura, es el México lánguido y seductor que narcotiza el ánimo del occidental. Resulta llamativo que Gil-Albert se sitúe en el bando de una Europa casi hiperbórea (término que aparece en la novela), mientras en otras obras reivindique su pertenencia a un vitalista sur levantino. En esta confrontación, México se asimila a una Cleopatra de la que logra escapar:

México fue, para mí, a su modo un estupefaciente: siempre tuve por literaria la noticia que se nos daba respecto a la seducción peligrosa que, sobre la entereza de lo occidental, ejerce la languidez de Oriente o, sobre la aspereza de lo nórdico, la molicie del mediodía. Pero en México supe hasta qué extremo lo que se rumoreaba era cierto; hasta qué punto lo que se dice es. También yo sentí, atenazándome, el silbido de la sirena. Pero al contrario de la suerte que corrió, en su día, el Triunviro, acudí, a tiempo aún, a la llamada sensata de Octavio (Gil-Albert, 1990: 11).

A partir de esta identificación cuerpo-territorio, la presentación del joven camarero en su primera aparición combina la exacta prosopografía de la mitad superior de su cuerpo con la recreación a medio camino del bailarín-sacerdote escanciador y el dios de una religión atávica (“Tobeyo-Ídolo en su altar de botellas-relicarios”):

Sentados a una distancia de pocos metros, Tobeyo sobresalía desde la cintura de su barra metálica, sobre un fondo de botellas variadas que despedían en su santuario una luz antigua de caoba, de joyel, de iconostasio. Era típicamente mexicano pero, no había duda, con algo de excepcional; color de tez, negrura de cabello, prominencia carnal de los labios, caracteres todos concomitantes del país, pero la disposición particularmente grata con que esos elementos se habían singularizado en aquel rostro desconocido, conquistaba en el acto; es decir, unía al esplendor de la criatura física, el calor, por decirlo así, de la atracción cordial (Gil-Albert, 1990: 29).

Ese atavismo del subalterno exotizado suele presentarse con términos relacionados con la oscuridad (de la piel, de las intenciones del joven, de la naturaleza del país) que es el avatar lingüístico, en estos procesos de traducción cultural,

de la ansiedad occidental ante lo incognoscible, la opacidad de un mundo-otro que solo puede leerse como analogía degradada de lo propio. Así, la exoantropofagia ritual azteca se lee como remedo negativo de la Eucaristía (Gil-Albert, 1990: 43–44). Como toda generalización, estas lecturas del cuerpo amado exótico como memoria ancestral de una cultura-otra no solo despiertan miedos a dejarse anular por la fascinación, a su vez son el detonante para confrontar las incertidumbres propias; la construcción de lo uno desde lo otro (Gil-Albert, 1990: 35).

En este proceso de autoconocimiento, la relación pedagógica se invierte y Tobeyo actúa como iniciador involuntario de Claudio; a la vez se abre la problemática legitimidad de la conquista colonial y, por ende, de la relación amorosa: “El español no ha comprendido nunca al indio; lo esclavizó primero, lo catequizó después pero sin saber, exactamente, quién era, ya que nadie entiende menos de matices que él” (Gil-Albert, 1990: 85).

La solución que plantea Claudio a este descubrimiento resulta sorprendente. Reluctante a profundizar en las contradicciones que conlleva su orientalización reificadora³, el músico explica la bondad de la labor evangelizadora (frente a la bélica), ejemplificándola en Fray Bernardino de Sahagún y su labor aculturizadora de las culturas y creencias indígenas desde una visión teleológica:

Bernardino de Sahagún se llamaba el monje. Y a él deben los naturales del continente, los indígenas, haber entrado en comunión de cultura con el resto de la humanidad. “Esto es lo que hicimos de bueno —terminó Claudio—, lo demás no fue más que ferocidad y rapiña”. Tobeyo que había escuchado con atención se mantuvo callado como si reflexionara. Luego dijo: “Comprendo lo que dices y me gusta. Según eso, los españoles no vinieron a hacer lo que se proponían sino otra cosa distinta y más importante; como si el que mandara fuera otro y no ellos”. Y repitió: “Eso me gusta”. Añadiendo al final de otra pausa: “¿No serás tú mi Bernardino de Sahagún?”. Y me tomó la mano (Gil-Albert, 1990: 102).

Esta última pregunta de Tobeyo puede ser entendida como ironía del joven en una relación asimétrica en la que la clase constituye un componente esencial (con un casi mudo Tobeyo asistiendo a las sesiones y encuentros artísticos e intelectuales); sin embargo, dos episodios que enmarcan la referencia a Sahagún parecen señalar que Claudio ha decidido no resolver las contradicciones que supone el amor hacia un subalterno desde una posición hegemónica. Estos episodios son la excursión a Oaxaca y el estreno de la obra de Rodolfo Usigli *Corona de sombras*. La conclusión pasará por desarraigar a Tobeyo tanto de la Historia como del paisaje de México, desprenderlo del aura oriental para asimilarlo al

³ González-Allende (2018) apunta en alguna ocasión a esta posibilidad interpretativa, pero su trabajo se inclina a leer en clave de divinización culturalista algunos aspectos de esta exotización: por ejemplo, el mutismo del indígena es interpretado como imposibilidad para manifestar sus emociones o a la falta de costumbre en las relaciones homosexuales. Sin embargo, es recurrente que estas relaciones asimétricas en clase social, cultura y etnicidad transformen al sujeto amado en objeto mudo de la supuesta pasión recíproca. Asimetría que se metaforiza en términos dedicados al indio como silencio, pesimismo, laxitud, etc.

estereotipo del mito heleno, el del amor pederástico de caducidad, inscribiendo al joven indígena en un esencialismo menos problemático⁴:

Tanto que, Claudio, tuvo un día una especie de evidencia de que, por estas características genuinas, que le hacen, por un lado tan auténtico y por otro tan efímero, este amor suyo por Tobeyo encarnaba el Amor en su condición más perentoria, y más inevitable, la de su fórmula forzosa de fulgor momentáneo, que hacía ver, como ningún otro, el carácter privativo del Amor en virtud de que, esa imposibilidad que residía en él de trasmutarse en cualquier otro sentimiento afín, lo mantenía, mientras era, en su cenit, para eclipsarse cuando, aun sumiendo en unas repentinas tinieblas a quien le rendía su culto, consideraba cumplido el tiempo de aquello que, para su realización, necesitaba mantenerse en los límites estrictos que le marca su naturaleza: lo pasajero (Gil-Albert, 1990: 107).

El regreso de Claudio a España, la intelectualización del episodio amoroso, la noticia de la muerte de Tobeyo son resueltos en apenas tres páginas con un significativo título, “La huida”:

No, Claudio no amaba a Nadie. Tobeyo se había convertido, a la altura de dos mil metros, en medio de los océanos, en un Ídolo, no en una religión frustrada, en un mito perpetuado ya pero incomunicable. Como todo lo que se adoró. Y que estatuario, sigue exigiéndonos las muestras del culto. Liberado de sus ataduras, Claudio no quiso dejar de cumplir la exigencia póstuma (Gil-Albert, 1990: 180).

De este modo, para finalizar, los intentos de resolver la pasión por Tobeyo, helenizándolo, fracasan y la potencia orientalizante circunnavega, de México a la metrópolis, desafiando con su silencio todo intento de resignificación, de apropiación. Al igual que ocurrió con la conquista colonial, cuyo sentido Claudio interpela y solapa a la conquista de Tobeyo en la novela, la racialización amorosa de Tobeyo (como la europeización de México) es una empresa que excede un trasunto de aculturación afectiva y pone en entredicho la posibilidad del encuentro amoroso pleno.

Referencias bibliográficas

Allaigre, Annick (2007): “*Tobeyo o del amor, Homenaje a México* de Juan Gil-Albert: el amor creador”, *Litoral. Revista de psicoanálisis*, 39, pp. 165–185.

⁴ La excursión a Oaxaca es un episodio central en la narración. Tobeyo asume el papel de guía en este viaje que Claudio considera iniciático. El fracaso de la excursión a causa la debilidad física del músico (vencido por la naturaleza del país) es punto de inflexión en la visión de Tobeyo sobre él. Fuera de la civilización, enfrentado al mundo desnudo, el joven camarero indígena descubre la debilidad del extranjero. Por otro lado, la obra de Rodolfo Usigli, estrenada el mismo año del regreso de Gil-Albert a España, dramatiza desde una perspectiva intrahistórica (que Usigli definió como antihistórica) los años de gobierno del emperador Maximiliano y su esposa Carlota. La obra escenifica la mutua incomprensión de Europa y México. Este fracaso europeo va en paralelo al fracaso de la relación Claudio-Tobeyo.

- Aznar Soler, Manuel (2013): "El polémico regreso de Juan Gil-Albert a España en 1947", *Revista Adua*, 28, pp. 33–36.
- Cate-Arries, Francie (2000): "Conquering Myths. The Construction of 'México' in the Spanish Republican Imaginary of Exile", *Hispanic Review*, 68, pp. 223–242.
- De la Peña, Pedro J. (2004): *Juan Gil-Albert*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- Faber, Sebastiaan (2003): "Between Cernuda's Paradise and Buñuel's Hell: Mexico through Spanish Exiles' Eyes", *Bulletin of Spanish Studies*, 80, pp. 219–239.
- Gil-Albert, Juan (1974): *Valentín. Homenaje a William Shakespeare*, Madrid, Ediciones Akal.
- Gil-Albert, Juan (1990): *Tobeyo o del amor. Homenaje a México*, Valencia/Alicante, Pre-Textos/Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- Gil de Biedma, Jaime (1974): "Juan Gil-Albert: entre la meditación y el homenaje", en Juan Gil-Albert, *Valentín. Homenaje a William Shakespeare*, Barcelona, La Gaya Ciencia, pp. 157–188.
- Gil de Biedma, Jaime (1977): "Un español que razona", *Calle del Aire. Revista de Sevilla a Juan Gil-Albert*, 1, pp. 47–48.
- González-Allende, Iker (2018): *Hombres en movimiento: masculinidades españolas en los exilios y emigraciones 1939–1999*, Purdue University Press.
- Jato, Mónica (2007): "Hispanidad, mestizaje e indigenismo: algunas consideraciones en torno a la cultura del exilio español de 1939", en Mónica Jato, José Ángel Ascunce y María Luisa San Miguel (eds.), *España en la encrucijada de 1939: Exilios, Cultura e Identidades*, Bilbao, Universidad de Deusto, pp. 15–30.
- Kunstman, Adi y Esperanza Miyake (eds.) (2008): *Out of Place: Interrogating Silences in Queerness/Racality*, York, Raw Nerves Publishers.
- López García, José Ramón (2013): "Magda o de la amistad: Homenaje a Concha Albornoz de Juan Gil-Albert", en María Teresa González de Garay Fernández y José Díaz-Cuesta Guillén (eds.), *El exilio literario de 1939, 70 años después*, Logroño, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, pp. 482–511.
- Martínez Expósito, Alfredo (2004): *Escrituras torcidas*, Barcelona, Laertes.
- Moreno Páez, María Paz (2000): *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert/Diputación Provincial de Alicante.
- Peña Ardid, Carmen (1985): "Proyecto autobiográfico y proyecto interpretativo en la prosa de Juan Gil-Albert", *Studium. Filología*, 1, pp. 61–90.
- Peña Ardid, Carmen (1988): "Amor y homosexualidad en Juan Gil-Albert", *Cuadernos de investigación filológica*, 14, pp. 21–39.
- O'Gorman, Edmundo (1976): *La idea del descubrimiento de América*, México D. F., Dirección General de Publicaciones/ Universidad Nacional Autónoma de México.
- Villena, Luis Antonio de (1984): *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert*, Madrid, Anjana Ediciones.

Exoticized Love: Gil-Albert's *Tobeyo o del amor* and the Orientalization of Mexico

Keywords: Juan Gil-Albert — Mexico — *Tobeyo* — exoticization — orientalism.

Abstract

The last work of Juan Gil-Albert, *Tobeyo o del amor. Homenaje a México* published in 1990 recovers a sentimental episode lived with a young Mexican during his exile. This article aims to analyze this episode and its uniqueness within the reflection on homoeroticism that runs through his oeuvre. Starting from the commentary on the novel and the comparison with other love fic-

tions, the paper studies a topic little covered in the approaches to his theory of homosexual love: the racialization. The paper shows that in *Tobeyo*—despite the solid culturalist meditation on this relationship—there is a process of exoticization of the protagonist that responds to a Eurocentric and colonial vision of the indigenous body.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 22 de enero de 2021

CARMEN GAITÁN SALINAS

ORCID: 0000-0003-4697-3054

Universidad Complutense de Madrid

Correo: cagaitan@ucm.es

Defender lo “natural”. Identidad(es) lésbica(s) en *Así es* de Victorina Durán*

Palabras clave: Victorina Durán — identidad lésbica — homosexualidad — memorias — España.

Resumen

El tercer volumen de las memorias de Victorina Durán, titulado *Así es*, constituye, ante todo, una reivindicación de las identidades de género no heteronormativas en la España del siglo XX. La escenógrafa, artista, crítica de arte, docente y dramaturga defendió en este texto la naturalidad de sentirse atraída por otras mujeres, haciendo frente a las críticas del sistema patriarcal, que históricamente ha oprimido y castigado a quienes escapaban a la norma. A lo largo de este trabajo nos proponemos, en primer lugar, contextualizar el momento de finalización de redacción de estas memorias, que no es casual, y, por otro lado, analizar la(s) identidad(es) lésbica(s) narradas en *Así es*.

Todos venimos a este mundo con una o varias misiones que cumplir. Todos tenemos, y debemos, algo que realizar.

He vivido años y años saboreando, las más de las veces, lo que la vida me daba y pocas he pagado mi contribución a ella. He sido y soy feliz. Mucho le debo y aún no he pagado mi contribución, y lo que me preocupa es el temor de no ejecutar bien, o medio bien, mi cometido. No quisiera morir sin hacer un poco de cualquier cosa en beneficio de alguien, porque existe ese “alguien” que lo necesita.

He encontrado mi finalidad; me la dio la lectura de una novela escrita por una mujer. La leí en Madrid en el primer año de la guerra civil, bajo el tronar de los obuses. Esta mujer creo que ha sido la primera que publicó un libro en que abordaba el problema homosexual femenino. Este tema sólo había sido tratado por los hombres. [...].

* Este texto se ha realizado gracias a un contrato posdoctoral Juan de la Cierva-Incorporación, financiado por el MICINN. Igualmente, se enmarca dentro de los proyectos de investigación *Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio* (PID2019-109271GB-I00) y *Tras los pasos de la Sílfi de. Una historia de la danza en España, 1836-1936* (PGC2018-093710-A-I00), así como en el marco del Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM.

Alguna tiene que hablar o gritar, si es que puede.

Nada tan difícil para mí como sentarme ante un montón de papel en blanco para verter en él historias y gritos de mujeres. No sé cómo será este libro. No voy a escribir una novela, habrá tal vez en él varias novelas vividas, hechos sucedidos que no se publicarían nunca (Durán, 2018: 33–34).

Con estas palabras iniciaba la polifacética artista Victorina Durán¹ el prólogo al tercer volumen de sus memorias, titulado *Así es*. En él, Durán relata sus experiencias amorosas homosexuales. Algo un tanto inusual si tenemos en cuenta que estas historias las terminó de redactar en España en 1980², una fecha que no parece casual.

La proclamación del Año Internacional de la Mujer en 1975 propició la organización de numerosas actividades a favor de la incorporación de la población femenina en todos los ámbitos de la sociedad y la cultura, estableciendo un contexto idóneo para que las asociaciones y plataformas homosexuales pudieran emprender acciones que contestaran al programa propuesto por la Sección Femenina, que se había hecho cargo del evento en España, y al sistema patriarcal imperante.

En diciembre de 1975, pocos días después de la muerte del dictador Francisco Franco, se celebraron en Madrid las I Jornadas por la Liberación de la Mujer. Aunque de forma semiclandestina (Gahete, 2017: 586), inauguraron un periodo de actividad política y social rico en planteamientos y acciones cuyos orígenes se habían fraguado desde la década de los sesenta, al abrigo de los partidos políticos de izquierdas y, por tanto, al margen del régimen. Las Jornadas constituyeron una nueva irrupción del movimiento feminista en el Estado español³ y fueron secundadas por las I Jornades Catalanes de la Dona en mayo de 1976, con una amplia repercusión nacional y donde el lesbianismo estuvo presente en debates y ponencias. La homosexualidad de las mujeres se vio amparada por las organizaciones y asociaciones feministas, que generalmente acogieron de buen grado a los colectivos de lesbianas, agrupados en la denominada Coordinadora de Organizaciones Feministas del Estado español desde su creación en 1977. Este

¹ Debido a cuestiones de espacio nos es imposible realizar una glosa aquí —aunque sea breve— de la figura de Victorina Durán. Para ello remitimos a la introducción de la edición crítica de sus memorias (Murga y Gaitán, 2018a: 11–101) y a los trabajos de Eva Moreno Lago.

² La fecha de redacción de *Así es* constituye una cuestión compleja. Durán las terminó de escribir hacia 1980, pero, tal y como se apunta en la “Nota a la edición” de dicho volumen (Murga y Gaitán, 2018b: 22), parece incluir textos redactados a modo de diarios en torno a los años treinta. Atendiendo a esta otra fecha, sería interesante recurrir a contextos coetáneos, como el parisino —que tanto frecuentó la artista entonces—, para situar el momento de redacción de esas páginas (Benstock, 1992; Latimer, 2005; Weiss, 2014). Sin embargo, nos centraremos aquí en la fecha de 1980 y los años precedentes por constituir el momento en el que Durán decide escribir *Así es* como un volumen sobre la homosexualidad femenina narrando sus propias experiencias.

³ Recordemos que durante la modernidad española y la Segunda República intelectuales como Clara Campoamor, Victoria Kent, María de Maeztu, Margarita Nelken, Zenobia Camprubí o María Lejárraga desarrollaron un importantísimo papel en la conquista del espacio público —y político— por parte de las mujeres, heredado de un espíritu feminista iniciado ya en el siglo XIX por figuras como Concepción Arenal.

contexto, en el que el movimiento feminista quiso captar la atención pública con el objetivo de criticar el sistema patriarcal y falocéntrico (Verdugo, 2010: 262), posibilitaría en gran medida a las lesbianas comprender su sexualidad, sabiendo que “no era nada raro ni antinatural; que no teníamos por qué avergonzarnos, ni ocultarlo; que sentir que nos gustaban las chicas como a otras los chicos no era una cosa rara, ni una desviación, ni una enfermedad que tenían que curar los psiquiatras. Que era, en definitiva, normal” (Pineda, 2008: 32).

Una normalidad constantemente reivindicada por Durán a lo largo de las páginas de *Así es*. De hecho, el título del volumen constituye un eufemismo muy utilizado durante las primeras décadas del siglo XX para referirse, como señaló Vicente Carretón (2005: 18), a “aquellas personas cuya identidad de género no comulgaba con los estándares establecidos por el patriarcalismo dominante de la Monarquía dictatorial primero y la República después”. No obstante, este sistema heterosexual y heteronormativo llegó a su máximo exponente tras la guerra civil española. El franquismo y el nacionalcatolicismo sobre el que este se asentaba establecieron las nociones de norma y desviación, “con el deliberado propósito de transformar a la mayoría en un rebaño de seres culpables y enfermos, encerrados en la problemática sin salida de una lucha permanente y estéril contra su propio cuerpo” (Galván, 2017: 69).

Así, los años setenta fueron testigo de importantes transformaciones emprendidas por las campañas feministas en el ámbito legislativo con el objetivo de “desmantelar la legislación franquista que regulaba la vida de las mujeres” (Verdugo, 2010: 269). La reclamación de una sexualidad libre y propia, desvinculada de la maternidad (Nash, 2014: 189–216), que defendía el derecho al deseo y al placer, a los anticonceptivos y a la denuncia de la violencia sexual, fue planteada ante el proyecto de Constitución española, que finalmente recogió algunas de las reivindicaciones exigidas.

Por su parte, el movimiento homosexual celebró su I Congreso Internacional de Marginación Social en 1976 en Burjassot y en él ejerció un importante papel el Front d'Alliberament Gai de Catalunya, que un año más tarde emprendió un análisis político de la cuestión homosexual (Galván, 2017: 73). Entre las cuestiones planteadas se encontraba la derogación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, aprobada en 1970 y heredada de la Ley de Vagos y Maleantes de 1933 dentro de la cual, en 1954, fue incluida la homosexualidad. Este fue uno de los principales objetivos de los colectivos homosexuales que finalmente lograron su abolición en diciembre de 1978.

Ambos movimientos, el feminista y el homosexual, tuvieron repercusión mediática y social, especialmente a raíz de su celebración en días clave para ellos: el Día de la Lucha Feminista, establecido el 8 de marzo de 1977, y el Día Internacional del Orgullo Gay, celebrado por primera vez en las Ramblas de Barcelona también en 1977. La situación estaba cambiando y probablemente este alentador contexto de reivindicaciones y pequeñas conquistas animó a Victorina Durán a contribuir con su granito de arena, dejando por escrito con la cabeza muy alta las historias de las mujeres que la amaron y a las que amó.

*

El manuscrito del tercer volumen de las memorias de Victorina Durán permaneció guardado durante años, tal y como ella recuerda que le ocurrió al *Corydon* de André Gide (Durán, 2018: 34), al haber seguido su autora el consejo de sus amigos de no publicarlo. Con todo, *Así es* vio finalmente la luz con el propósito de contar “la tragedia de la incomprensión de muchas mujeres” (36). Pero sobre todo, y al mismo tiempo, Durán quería combatir un concepto que aparece a lo largo de sus páginas, el de “anormalidad” (36). En este breve trabajo expondremos una lectura de las identidad(es) lésbica(s) en *Así es*, destacando cuestiones recurrentes en la obra de Durán, como son el concepto de amor natural, la dificultad para comprender otras identidades sexuales o la crítica al patriarcado, aludiendo a algunas de las teorías más relevantes en torno al lesbianismo.

El “cuerpo lesbiano” fue patologizado a partir de finales del siglo XIX por la *scientia sexualis*, a través de la cual la medicina y la psicología definieron las sexualidades normativas en oposición a las consideradas “perversas” (Sanfeliu, 2007: 45). La medicina jugó un papel preponderante por entonces en España, articulada en el discurso de autoridades científicas como Gregorio Marañón (Capdevila, 2009: 11–51) o Vital Aza (1928), quienes arremetieron contra el nuevo ideal de mujer moderna, su emancipación y sus prácticas sexuales. El control heteronormativo del cuerpo dificultó el reconocimiento de la(s) identidad(es) lésbica(s) por parte de muchas mujeres, cuya elección, a la luz de las teorías esencialistas, “no está radicada en lo que uno «es», sino en vivir de acuerdo con lo que uno «es»” (Herrera, 2007: 160). Con todo, en *Así es* asistimos a un amplio abanico de posibilidades de “ser”, pero también de “hacer”. Es decir, lejos de imponerse categorizaciones estancas, Durán recoge en sus historias relaciones homosexuales diversas, “pues, por estar abriendo caminos nuevos, no seguían una pauta establecida ni unas reglas predeterminadas” (Weiss, 2014: 32). La artista narra experiencias vividas como consecuencia de una atracción o deseo sexual temporal hacia personas del mismo sexo, sin que ello conlleve generar una identidad cultural (Herrera, 2007: 158).

Sea como fuere, para Durán la homosexualidad femenina es algo natural (Durán, 2018: 37), existe *per se*. Lo afirmaba en una carta a su amiga Conchita Montenegro, donde daba cuenta de su relación con la actriz Irene Anet durante su estancia en París hacia 1931–1932:

Creo que estoy lanzada a un abismo muy agradable del que ya no se sale. Es imposible retroceder [...]. Todo lo que hago, lo hago porque lo siento. [...]. No te sorprenderá nada de lo que te cuento; tú me conoces hace tiempo y ya sabías que, tarde o temprano, tenía que sucederme esto o cosa parecida; a la naturaleza no se la engaña o, mejor dicho, no debemos engañarla. *Hay que ser sincero con uno mismo* (Durán, 2018: 86, subrayado original).

Dos aspectos llaman aquí la atención. Uno es el pronóstico de la artista de que algo debía pasarle, que de algún modo había sido anunciado a lo largo

de su infancia y adolescencia, como lo muestran las numerosas fotografías de Durán disfrazada de personajes masculinos. Esto desembocaría en una paulatina renuncia a la indumentaria femenina y en la adopción de una imagen masculinizada, la del *dandy* (Durán, 2010: 55–58) que generaría rechazo por parte de la sociedad. Carmen Baroja (1998: 106), por ejemplo, recordaba a Durán y a su amiga Matilde Calvo Rodero de la siguiente forma: “[...] las dos gordas y grandes, Victorina con un complejo feo de masculinidad, que a mí me producía, no eso precisamente, sino toda su persona, una enorme antipatía”. Por otro lado, la frase final nos hace preguntarnos si el uso del género gramatical masculino se debe a una suposición enunciada de forma neutra o a un uso consciente de dicho género para definirse a sí misma.

Debemos destacar que Durán nunca empleó en su volumen de memorias el término lesbianismo o sus derivados. Utilizó el concepto de homosexualidad femenina y las expresiones “amiga-amante” (Durán, 2018: 39), o simplemente “amiga” (159), para designar a las mujeres que mantenían prácticas amorosas con personas de su mismo sexo. La aparición de estas relaciones homosexuales en *Así es* derivan en numerosas ocasiones de una curiosidad por “lo prohibido” o de una frustración afectivo-sexual en las relaciones heterosexuales. En cierta manera, las historias que Durán narra manifiestan un anhelo por desafiar el sistema heteronormativo establecido en el que el significado del cuerpo femenino reside en la reproducción y no en el placer sexual. Para Wittig (1990) este desafío pasa por construirse a sí misma fuera de la relación patriarcal hombre-mujer, en tanto en cuanto el “concepto mujer” existe por oposición al del hombre, es decir, se construye en función de él, de quien depende económica, ideológica y políticamente. De ahí que concluyera, tal y como ha explicado Teresa de Lauretis (2003): “lesbians are not women” (citado por Wittig, 1990: 57). Una afirmación con la que no han estado de acuerdo Jacob Hale (1996: 94–121) o Yolanda Beteta (2012: 29–49) por su carácter reduccionista, ya que excluye otras experiencias (homo)sexuales.

En cualquier caso, Victorina Durán es una de esas mujeres independientes a todos los niveles, consecuencia también del cambio producido a comienzos del siglo XX en la figura femenina con la aparición de la “mujer moderna” o “nueva mujer” (Luengo, 2008; Fleski, 1995). La entrada de Durán en la homosexualidad, camino que definió como “rumbo” (Durán, 2018: 80–84) o “destino” (210), tuvo lugar de un modo casual y espontáneo en un contexto festivo donde la elegante señora M. de L. (41–50) captó toda su atención. Fue —como había ocurrido y ocurriría con tantas otras mujeres— su puerta a una nueva vida, marcada por una constante admiración hacia las mujeres, participando y haciendo participar a otras de eso que Adrienne Rich (1996: 13–37) llamó el “*continuum* lesbiano”, que no requiere de una identificación como lesbianas por parte de las mujeres, sino, en términos generales, de una veneración hacia la cultura femenina en la que los apoyos mutuos y el cariño se convierten en protagonistas, pudiendo estar acompañados de otros factores como el amor o la resistencia al matrimonio.

Para cuando se produjo el encuentro con M. de L. Durán vivía una relación heterosexual:

Cuando la conocí [a M. de L.] hacía más de dos años que estaba enamorada de un hombre, que había realizado mis sueños espiritual y físicamente, y era feliz con él, le admiraba, le quería por encima de todas las conveniencias sociales; tenía veinticinco años más que yo y para mí él era un superhombre. ¿Qué pasó en mí? Tuve un desdoblamiento y me acordé del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, ese doble que todos tenemos en poco o mayor grado. Con él yo era femenina cien por cien y con ella un muchacho estudiante enamorado y feliz. ¡INCOMPRESIBLE! ¡INEXPLICABLE! Pero... “FUE” (Durán, 2018: 50).

No obstante, en ocasiones Victorina Durán se contradice sobre la naturalidad de la homosexualidad femenina que ella defiende, quizás por las dificultades que supone aceptarse y ser aceptada por una sociedad heteropatriarcal que excluye otras opciones sexuales. Aunque Durán tuvo su primera experiencia homosexual con M. de L., la artista atribuye a Irene Anet el haberla dirigido hacia una sexualidad no normativa: “odiaba a Irene por haberme «definido» por aquel camino que estaba al margen de la ruta natural de la vida” (Durán, 2018: 132). Las memorias son, por tanto, un testimonio de la consideración social de la homosexualidad en la España de la modernidad, situación que comparó con la parisina, donde Durán pasó varias temporadas:

[Allí] mis amigos, estudiantes y artistas, vivían su vida plenamente, sin prejuicios ni tapujos. Homosexuales casi todos, no escondían sus modos de ser; no tenían por qué; estaban admitidos “así” en todos los círculos sociales artísticos. Se vivía y se hablaba de ello como cosa natural. Me sorprendí un poco de esto a mi llegada, pero a los dos días estaba habituada a ello (Durán, 2018: 62).

Según Andrea Weis (2014: 29), “no es que París tuviera una actitud culturalmente más «liberada» que Inglaterra o los Estados Unidos respecto a las mujeres, sencillamente dejaba en paz a los foráneos”. Aquel contexto, en el que destacaron mujeres como Romaine Brooks, Claude Cahun o Suzy Solidor (Latimer, 2005) —también Gertrude Stein, Alice Toklas y Natalie Barney, entre otras—, sirvió a la artista para asumir y pensar su lesbianismo, muy condicionado por el espíritu moderno de entonces, en el que la indumentaria —como adelantábamos más arriba— marcaba una clara distinción entre las denominadas mujeres femeninas y masculinas. De hecho, Durán recordaba a su amiga Valentine con aspecto varonil, vistiendo traje de hombre y solicitando que la trataran “en masculino” (Durán, 2018: 62) —también a ella sus amigas Elena Fortún y Matilde Ras (2015: 185–186) la nombrarían con su equivalente masculino, Víctor, en su exilio bonaerense—, y continuaba describiéndola como una mujer “más hombre que los propios hombres” que “tenía un desprecio profundo por la mujer, que sólo le interesaba para su satisfacción sexual y para exhibirla como su amante” (Durán, 2018: 64).

Por tanto, esta tendencia a la masculinidad se asienta también en los comportamientos, existiendo una correspondencia, en el caso de Durán, entre su imagen “virilizada” y su forma de actuar. Así lo narraba en una de las relaciones que mantuvo con una actriz: “Se me acabó la frialdad. La ataco y la beso en la boca. Está con fiebre. Tiene un ataque de feminidad”. A lo que su “amiga” contestó: “me puse enferma al sentir tu fuerza y mi debilidad” (Durán, 2018: 255). En otro momento, con Irene Anet, con quien formaba “una pareja de dibujo moderno” (105), reconocía: “asomaba a mis ojos el «hombre malo» que llevaba dentro. No parezco yo, ese trasto de ser que veo en el espejo me juega muy malas pasadas, pero también me divierte mucho, tengo que reconocerlo” (89).

Y es que, a lo largo de *Así es* podemos apreciar la dificultad a la que tanto Durán como sus amigas se enfrentaron para comprender lo que les estaba pasando. Esto es especialmente evidente en el largo capítulo dedicado a su gran amor, Aurora Guzmán, quien procedía de una familia conservadora y de una relación heterosexual con hijos. Guzmán, que al comienzo inicia un trato de amistad con la artista, reaccionó con total desagrado al enterarse de la inclinación sexual de Durán, calificando la situación de repugnante (Durán, 2018: 86). Sin embargo, la amiga que ambas tenían en común, Conchita Montenegro, se mostró comprensiva y abierta:

¿Te repugna de veras? A mí no. Yo no soy “así”, pero lo comprendo. Recuerdo que en el colegio sentía por una compañera mayor que yo un cariño “tan especial” que me llenó por completo la vida durante mi internado. Te aseguro que no he vuelto a sentir por nadie las emociones que por ella tuve. He pensado mucho en esto después y créeme que daría cualquier cosa por volver a tener alguna sensación parecida (Durán, 2018: 86–87).

Aurora acabaría aceptando a Victorina, quien describe muy bien el proceso por el que pasó Guzmán hasta aceptarla: “la repulsión de los primeros momentos se convirtió en compasión, luego en naturalidad y, por último, en admiración” (Durán, 2018: 93). De nuevo, podemos encontrar aquí —al igual que en el anterior argumento de Conchita Montenegro— ejemplos del “*continuum* lesbiano” de Adrienne Rich, en esa correspondencia de afectos que la teórica defendió.

La historia de amor narrada con Aurora Guzmán sirve también a la artista para criticar el patriarcado, señalando las imposiciones que ejercía sobre las mujeres, tal y como lo explica a través del alegato de Aurora a favor de su relación con Durán:

Si mi vida de antes hubiese sido normal, ahora sería una mujer normal; ésta es la consecuencia de mi matrimonio a los dieciocho años, de la terminación a los pocos meses de un amor ilusorio de esa edad hacia un hombre de un carácter y de un temperamento absurdos, de las torturas físicas de la maternidad constante, sin descanso, de sostener a toda hora una falsa personalidad de bondad y virtud. Ésta es la consecuencia de esos años que los demás llaman vida normal. No, ya se acabó todo eso. Quiero vivir de otra manera, quiero quererte, quiero que sea amor lo que siento por ti. Ahora no podría sentirlo por un hombre, todos son iguales

[...]. Quiero gozar plenamente de la vida y, si esto es lo más absurdo que podía hacer, por eso está justificado, es la compensación de lo de antes. Me he quedado libre a los veinticinco años y quieren que mi reacción no sea ésta. Lo es, es ésta y no puede ser otra porque ésta es la más opuesta a todo el sueño de plomo que he tenido durante estos años. [...]. No creas en mi virtud, tengo los mismos deseos que tú puedas tener, pero tú los tienes con un sentimiento natural. A mí me han inculcado que nada es natural, que todo es pecado, que todo ofende a Dios [...] (Durán, 2018: 155–156).

Para Durán, la sociedad española de comienzos del siglo XX —cuando tiene lugar su historia con Aurora— es una “masa” (Durán, 2018: 50) intransigente e incomprensiva que castiga y penaliza, también desde la religión, comportamientos al margen de la heteronormatividad. Es un “monstruo inflexible” (38) cuyo objetivo es regular el cuerpo femenino, incluida la maternidad, la anticoncepción (57–61) y el deseo sexual.

*

La narración de Victorina Durán es una importante y fundamental contribución para el ámbito de las memorias y autobiografías lésbicas/gais/trans en España y Latinoamérica. Su relato de las experiencias amorosas y sexuales que vivió en su país natal, así como en París y durante su exilio en Argentina cuentan en primera persona tres contextos diferentes, si bien las historias se centran en los viajes a la capital francesa y su “gran amor” —Aurora Guzmán— antes de salir en búsqueda de una nueva vida en América. En cualquier caso, la artista quiso dejar por escrito en los últimos años de su vida, no solo su propia experiencia, sino también una vindicación con la que se sentía en deuda. En deuda, como bien ella explica al comienzo de *Así es*, con todas aquellas personas que de alguna manera le habían allanado el camino para poder ser como era y que habían tenido la valentía de enfrentarse a las normas heteropatriarcales establecidas.

Y así lo hizo. Escribió para no olvidar, para que su condición no quedara oculta. Escribió en un momento que, como hemos comentado en la introducción a este trabajo, no podía ser más propicio. El contexto de concienciación homosexual y las acciones a favor de los derechos homosexuales, y específicamente lesbianos, generado en España a finales de los años setenta, propició un ambiente idóneo para la decisión de Durán de redactar estas memorias amorosas, de las cuales ya había tomado nota en algunas hojas tiempo atrás en forma de diarios.

La artista madrileña defiende la homosexualidad, y en concreto la femenina, como un fenómeno natural del que no hay que avergonzarse. Además, para ella —que en su texto no entró en reflexiones teóricas profundas— el amor o admiración por otra mujer podía ocurrir en cualquier momento y como consecuencia de diferentes situaciones, a saber, una predisposición natural desde la infancia o una experiencia heterosexual insatisfactoria y frustrada, pero también como una experimentación ante el deseo de adentrarse en lo desconocido y probar otras opciones que iban en contra de la norma. Las historias contadas por Durán,

diversas y sin una pauta determinada, son un claro ejemplo de la dinámica que adoptaban las relaciones amorosas, afectivas y sexuales entre mujeres a lo largo del siglo XX.

Con la publicación de estas memorias, Victorina Durán ha visto cumplido su objetivo ayudando a ese “alguien” que lo necesita. Porque, aunque se han conquistado importantes logros, la sociedad actual requiere de estas historias que contribuyen a una convivencia en igualdad de derechos y oportunidades, donde la elección de una identidad propia sea posible desde la libertad y el respeto. Pues, al fin y al cabo, se trata de amar:

Esto que escribí es todo VERDAD. Verdad lo que fue mío y verdad lo de las demás mujeres. Cariño, ternura, placer, dolor, risas y llanto..., pero siempre AMOR. He querido dar la relación verídica de hechos y, para quien desconoce cómo es este amor, que ahora sepa que *ASÍ ES*. Estamos en el año 1980 y no he dejado de amar. Antes de terminar quiero escribir como final el epitafio que quede en mi recuerdo: “NO SÉ SI HABRÉ DEJADO DE AMAR POR HABER MUERTO, O SI HABRÉ MUERTO POR HABER DEJADO DE AMAR” (Durán, 2018: 272).

Referencias bibliográficas

- Aza, Vital (1928): *Feminismo y sexo*, Madrid, Javier Morata.
- Baroja, Carmen (1998): *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, Amparo Hurtado (ed.), Barcelona, Tusquets.
- Benstock, Shari (1992): *Mujeres de la “Rive Gauche”. París 1900–1940*, Barcelona, Lumen.
- Beteta, Yolanda (2012): “De la tradición sáfica a los círculos tribádicos”, *Feminismo/s*, 19, pp. 29–49.
- Capdevila-Argüelles, Nuria (2009): *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*, Madrid, Horas y horas.
- Carretón, Vicente (2005): “Victorina Durán y el círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una esce-nógrafa del 27”, *El Maquinista de la Generación*, 9, pp. 4–20.
- De Lauretis, Teresa (2003): “When lesbians were not women”, *Labrys, études feminists*, número spécial, septiembre 2003, <<https://www.labrys.net.br/special/special/delauretis.htm>>.
- Díaz, Elena (2013): *El Año Internacional de la Mujer en España y Francia, 1975. Feminismo y movimiento de mujeres desde una perspectiva comparada* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Durán, Gloria G. (2010): *Dandysmo y contragénero*, Murcia, CENDEAC.
- Durán, Victorina (2018): *Mi vida. Así es*, Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas (eds.), vol. 3, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- Felski, Rita (1995): *The Gender of the Modernity*, Massachusetts, Harvard University Press.
- Fortún, Elena y Matilde Ras (2015): *El camino es nuestro*, Nuria Capdevila-Argüelles y M.^a Jesús Fraga (eds.), Madrid, Fundación Banco Santander.
- Gahete, Soraya (2017): “Las luchas feministas. Las principales campañas del movimiento feminista español (1976–1981)”, *Revista de Investigaciones Feministas*, 8, 2, pp. 583–601.
- Galván, Valentín (2017): “De vagos y maleantes a peligrosos sociales: cuando la homosexualidad dejó de ser un delito en España (1970–1979)”, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 6, pp. 67–82.
- Hale, Jacob (1996): “Are Lesbians Women?”, *Hypatia*, 11, 2, pp. 94–121.

- Herrera, Florencia (2007): “Construcción de la identidad lésbica en Santiago de Chile”, *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 2, 22, pp. 156–168.
- Latimer, Tirza True (2005): *Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris*, New Jersey, Rutgers University Press.
- Luengo, Jordi (2008): *Gozos y ocios de la mujer moderna. Transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Murga, Idoia y Carmen Gaitán (2018a): “Introducción”, en Victorina Durán, *Mi Vida. Sucedió*, Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas (eds.), vol. 1, Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 11–101.
- Murga, Idoia y Carmen Gaitán (2018b): “Nota a la edición”, en Victorina Durán, *Mi Vida. Así es*, Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas (eds.), vol. 3, Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 21–25.
- Nash, Mary (2014): “Nuevas mujeres de la transición. Arquetipos y feminismo”, en Mary Nash (ed.), *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*, Madrid, Alianza, pp. 189–216.
- Pineda, Empar (2008): “Mi pequeña historia sobre el lesbianismo organizado en el movimiento feminista de nuestro país”, en Raquel Platero (coord.), *Lesbianas. Discursos y representaciones*, Barcelona, Melusina, pp. 31–59.
- Rich, Adrienne (1996): “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, *Duoda. Revista d’Estudis Feministes*, 1, pp. 13–37.
- Sanfeliu, Luz (2007): “Escrito en el cuerpo. Sexualidades femeninas al margen de la norma heterosexual”, *Arenal*, 14, 1, pp. 31–57.
- Verdugo, Vicenta (2010): “Desmontando el patriarcado: prácticas políticas y lemas del movimiento feminista español en la transición democrática”, *Feminismo/s*, 16, pp. 259–279.
- Weiss, Andrea (2014): *Paris era mujer. Retratos de la orilla izquierda del Sena*, Barcelona, Madrid, Egales.
- Wittig, Monique ([1978] 1990): “The Straight Mind”, en Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha y Cornel West (eds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, pp. 51–57.

Lesbian Identity(ies) in Victorina Durán’s *Así es*

Keywords: Victorina Durán — lesbian identity — homosexuality — memoirs — Spain.

Abstract

The third volume of Victorina Durán’s memoirs, entitled *Así es*, is a vindication of non-heteronormative gender identities in Spain during the 20th century. This woman, set designer, artist, art critic, teacher, and playwright defended in her writing the naturalness of feeling attracted to other women, standing up to the patriarchal criticisms, which has historically oppressed and punished those who do not follow the rules. Firstly, this work aims to contextualize the moment in which Durán finished writing this volume, and, secondly, to analyze lesbian identity(ies) contained in *Así es*.

Fecha de recepción: 16 de noviembre de 2020

Fecha de aceptación: 21 de enero de 2021

ESTRELLA DÍAZ FERNÁNDEZ

ORCID: 0000-0003-0874-076X
Centre de Recerca Àdhuc – Universitat de Barcelona
Correo: estrelladiaz73@hotmail.com

RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ

ORCID: 0000-0003-0854-2309
Universitat de Lleida
Correo: rmmerida@filcef.udl.cat

La ficción autobiográfica de Elena Fortún*

Palabras clave: Elena Fortún — literatura española del siglo XX — lesbianismo en la literatura española — autobiografía femenina española del siglo XX.

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la interpretación en clave autobiográfica que buena parte de la crítica ha desarrollado de *Oculto sendero*, novela inédita de Elena Fortún (1886–1952) que no fue publicada hasta 2016. A nuestro juicio, una lectura como esta, si bien puede resultar muy atractiva para acceder al universo lésbico en la España anterior a la Guerra Civil, del que apenas disponemos de noticias en primera persona, puede lastrar nuestra comprensión de la obra y sus valores ficcionales.

1. El contexto de publicación y recepción

La publicación en 2016 de *Oculto sendero*, de Elena Fortún (1886–1952), no pasó inadvertida entre el público y la crítica por muy poderosas razones y circunstancias. En primer lugar, porque se trataba de una novela inédita para adultos de una autora muy popular fallecida hacía más de seis décadas y que bien puede considerarse la escritora española de literatura infantil más relevante de la primera mitad del siglo XX. En efecto, Fortún (seudónimo de Encarnación Aragonés Urquijo) creó la serie *Celia*, que obtuvo desde su génesis en el suplemento

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación.

infantil “Gente Menuda” de *Blanco y Negro*, del diario *ABC*, en 1928, el favor de los pequeños lectores. Las aventuras de su discolpa protagonista, junto a las de Cuchifritín, Matonkikí, Patita y Mila, son “posiblemente el único gran *longseller* de la literatura infantil española” (Pico, 2017: s.p.), desde que la editorial Aguilar lanzara una colección que pudo seguir leyéndose tras la Guerra Civil e, incluso, tras la muerte de Francisco Franco, con renovado interés y en nuevos formatos. Fruto de dicho atractivo y de la vindicación de su relevancia entre nuevas generaciones de estudiosas de las letras hispánicas fue que se gestó, ya en nuestro siglo, una “Biblioteca Elena Fortún”, dirigida por Nuria Capdevila-Argüelles y M.^a Jesús Fraga, para la editorial Renacimiento, en donde vio la luz esta novela¹.

Sin embargo, en segundo lugar, el atractivo de *Oculto sendero* no se limitaba al rescate de un inédito de esta influyente autora o al hecho de que se tratara de una pieza ajena a la estética que caracteriza casi toda su producción, derivada del público infantil al que estaba destinada, sino a su temática. Esta novela de formación, escrita a principios de la década de los 40, suponía una insólita representación del *aprendizaje* del lesbianismo en la Edad de Plata, periodo de modernización durante el que las mujeres más avanzadas intentaron romper el odre decimonónico de “ángel del hogar”, al calor del progreso económico, educativo e ideológico (Mangini, 2001). Debe recordarse que la literatura española de aquella época carece de ficciones lésbicas escritas por mujeres —al menos que no sean inéditas, como durante tanto tiempo lo fue *Oculto sendero*—; tal hecho acrecentaba el potencial histórico y simbólico de nuestra novela, narrada por lo demás desde un punto de vista autodiegético y de un modo desgarradoramente vivencial. Así, Angie Simonis (2009: 14), en una monografía que trazaba la presencia del lesbianismo en las letras españolas contemporáneas, llegaba a la conclusión de que los autores (varones) que habían incluido personajes o tramas lésbicas en sus obras durante las cuatro décadas iniciales de la pasada centuria solían manejar dos estereotipos negativos: el de la “lesbiana masculina” y el de la “lesbiana como objeto altamente sexualizado”. Estas representaciones se encontraban en ficciones más o menos eróticas de autores como Antonio Hoyos y Vinent, Álvaro Retana o Felipe Trigo. Asimismo, Rosalía Cornejo Parriego (2007: 23), al analizar la representación de la amistad y del deseo entre mujeres en la narrativa de algunas escritoras españolas del siglo XX, se planteaba cuestiones de insoslayable interés, tales como si era posible hablar de lesbianismo en determinadas relaciones femeninas o cómo precisar los límites entre estima y erotismo.

En tercer lugar, conviene subrayar que la publicación de *Oscuro sendero* propició la aparición de un notable volumen de reseñas que no dudaban en señalar (y celebrar) la “salida del armario” de Elena Fortún, al identificar la protagonista de la novela con la propia autora. Esta vinculación venía incitada, ya de entrada, por los paratextos editoriales: desde el lema que aparecía en la portada (“Novela inédita de carácter autobiográfico de la celebrada autora de Celia. Un testimonio

¹ <https://www.editorialrenacimiento.com/33-biblioteca-elena-fortun>

desgarrador y vital sobre autoría y sexualidad”), con un diseño deudor de cierto imaginario *pulp* estadounidense, hasta el texto de contraportada:

Oculto sendero, novela inédita y testamento literario de Elena Fortún (1885–1952), por fin sale a la luz. Fortún escribe esta autobiografía novelada durante su exilio en Argentina y la firma con el seudónimo de Rosa María Castaños. La protagonista es María Luisa Arroyo, pintora y antes niña que quería vestirse de marinero, alter-ego de la autora. El camino de su vida es el sendero hacia el entendimiento de su homosexualidad, camino que avanza parejo al conocimiento y realización del potencial artístico e intelectual de la protagonista. Tras una infancia narrada al más puro estilo Fortún, María Luisa Arroyo irá dejando atrás, como la creadora de la inolvidable Celia, los dictados de la feminidad convencional para adentrarse en una modernidad inevitable y también desgarradora. Ambientada en la España anterior a 1936, *Oculto sendero* ofrece un retrato único y necesario de la intimidad y la lucha de una mujer excepcional.

Por ejemplo, Luis Antonio de Villena (2017: s.p.), uno de los creadores más importantes de la literatura gay española —no solo como poeta y narrador, sino como crítico y autor de varios volúmenes de contenido autobiográfico—, afirmaba: “Elena Fortún fue lesbiana, como narra en la novela póstuma [...] *Oculto sendero*”. Por su parte, una novelista tan destacada como Almudena Grandes (2017: s.p.), quien en los últimos años ha desarrollado un ciclo en donde se recrean episodios anteriores y posteriores a la Guerra Civil, titulado *Episodios de una guerra interminable*, señalaba: “Se llama María Luisa Arroyo y cuando es una niña desea, sobre todas las cosas de este mundo, un traje de marinerito que jamás vestirá. Así comienza una novela autobiográfica, clandestina y póstuma, que ha llegado de milagro hasta los lectores”. También Elvira Lindo (2017: s.p.), autora que inició su andadura literaria en el ámbito infantil y juvenil con una serie protagonizada por Manolito Gafotas, comentaba: “La autora de la saga de Celia escribió una novela autobiográfica que revela su relación con la grafóloga Matilde Ras”.

Pero, por supuesto, la identificación entre voz ficcional y autora empírica que subrayaban Villena, Grandes y Lindo también obedecía a las ricas informaciones que aportaba Nuria Capdevila-Argüelles en su extensa introducción crítica a la novela. A lo largo de sus páginas no solo proporciona las claves indispensables para aproximarnos a la trayectoria biográfica de Encarnación Aragoneses Urquijo / Elena Fortún, sino que relata cómo Anne Marie Hug, su nuera, confió ya anciana a la investigadora Marisol Dorao, pionera de los estudios sobre Fortún, mediada la década de 1980, “un gran bolso de viaje lleno de papeles de su suegra” (Fortún, 2016b: 12). Aunque ambas no mantuvieran una buena relación personal, había conservado cartas, artículos, cuadernos, los manuscritos de *Nací de pie* y de *Celia en la revolución* y otra novela inédita, en la que también se “observan ciertos rasgos de lesbianismo” (Fortún, 2016b: 13)². *Celia en la revo-*

² La novela es “*El pensionado de Santa Casilda*, que no ha sido publicada. Las directoras de la Biblioteca Elena Fortún de la Editorial Renacimiento están preparando su edición, que no está libre de problemas textuales” (García Carretero, 2019: 128, nota 12).

lución fue publicada tres décadas antes que *Oculto sendero* con notable éxito y podría considerarse, según Andrés Trapiello (2016: 13–14),

una de las grandes novelas de la guerra civil. Es la novela que hubiera querido escribir Baroja, y no pudo: le faltó conocimiento de primera mano para hacerlo, y la que habría querido escribir Max Aub, y no supo, al estar preso él, como tantos otros, de prejuicios y “razones históricas”, ya que al fin y al cabo Max Aub formaba parte de una de las dos Españas.

Si *Celia en la revolución* obtuvo tanto éxito cabe preguntarse sobre las razones que propiciaron que transcurriera un lapso temporal tan dilatado para que pudiera publicarse *Oculto sendero*, más aún si tenemos en cuenta el interés y la tenacidad de Marisol Dorao por investigar la vida y la obra de Elena Fortún.

Lo mismo cabría advertir de una de las narradoras y ensayistas más importantes en la España de la segunda mitad del siglo XX: Carmen Martín Gaité, muy atenta concedora de su producción³. Según aclaraba Capdevila-Argüelles en una entrevista (Guerrero Yeste, 2017: s.p.):

A Marisol Dorao, con quien me carteé al principio de mi carrera académica, le superaba el tema de *Oculto sendero*, y no tenía ningún problema en admitirlo. Ella ni siquiera hubiese hablado de sacar a Fortún del armario. No estaba segura de cómo abordar la identidad sexual de Encarna, como ella la llamaba, y lo veía como algo que tendría que hacer mi generación. Y eso para Marisol fue razón suficiente, ese convencimiento de que el análisis y la publicación del libro ocurrirían más adelante. En cuanto a Martín Gaité, comentó el asunto con Marisol pero no fue más allá. Y eso sí que me llama la atención, porque en la investigación que hace sobre la autora en sus ensayos del libro *Pido la palabra* se acerca al mundo sáfico de Elena Fortún y tengo la impresión, supongo que influida por la lectura de otras partes de su obra y por el trabajo crítico de algunas colegas, de que elige no adentrarse en el tema.

Por sorprendente que parezca, tanto Marisol Dorao como Carmen Martín Gaité quisieron *proteger* a Fortún de esa *acusación de lesbianismo*, como ha sucedido con otras escritoras que abiertamente se declararon lesbianas incluso a fines del siglo XX (Mérida Jiménez, 2018). La identificación entre autora y protagonista —o el potencial transgresor que la segunda proyectaría sobre la primera— fue un lastre inefable hasta bien entrado el nuevo milenio.

Resulta muy interesante constatar que el manuscrito de *Oculto sendero* no estuviera firmado ni por Elena Fortún ni por Encarnación Aragoneses Urquijo, sino por una tal “Rosa María Castaños”. Como explica Dorao, Elena Fortún y Matilde Ras fueron íntimas amigas y se comprometieron a redactar una novela y entregársela a la otra. Un manuscrito estaba en Argentina, custodiado por Inés Field, escritora y amiga a la que Fortún pidió por carta, meses antes de su

³ “Carmen Martín Gaité, desde 1986, año del centenario del nacimiento de Encarnación Aragoneses [...], recogió numerosos datos sobre la escritora y su tiempo. Fruto de sus investigaciones fueron las cuatro conferencias que ofreció en la Fundación Juan March en octubre de 1992, artículos publicados en la prensa y su prólogo a la edición *Celia lo que dice* en Alianza Editorial en 1992, *Pesquisa tardía sobre Elena Fortún*. Ella siempre reconoció la influencia de la obra de Elena Fortún en su obra y en su vida. Incluso pensó escribir una biografía sobre ella, pero ese trabajo ya lo había emprendido la filóloga Marisol Dorao” (García Carretero, 2019: 127).

fallecimiento en Barcelona, “que queme «sin dejar nada» unos originales que han quedado en Buenos Aires” (Fortún, 2016b: 18). Si aceptamos este testimonio, por consiguiente, también Fortún prefería que su regalo a Matilde Ras, disfrazado mediante otro seudónimo, nunca viera la luz pública.

2. La novela

Oculto sendero está dividida en tres partes desiguales que simbolizan las diferentes etapas vitales de la protagonista: “Primavera”, “Verano” y “Otoño” (subdividida en dos secciones, la última de las cuales se titula “Fin del otoño”). “Primavera” es la más extensa (16 capítulos) y se ocupa de la niñez de María Luisa Arroyo, quien se presenta desde un inicio como una niña atípica —a la manera de Celia en el primer tomo de la serie— que lucha contra los convencionalismos de su madre. Desde las primeras páginas asistimos a esa desavenencia entre madre e hija, que contrasta con el apoyo que recibe del padre⁴. La voz narrativa autodiegética va desgranando, desde el asombro y la inocencia propios de una niña, diversos acontecimientos para ella importantes, generalmente relacionados con otras mujeres que destacan por no ser como las demás.

A partir de los diálogos, vamos descubriendo un personaje que se comporta como un “chicazo” (Fortún, 2016b: 134) y que tiene un sentimiento de rechazo ante el hecho de ser mujer: “Quiero ser mayor, pero mujer no” (150). A lo largo de esta primera parte se va reforzando este sentimiento de negación y se cierra con dos acontecimientos importantes: la protagonista conoce a Jorge Medina, un pintor joven que le empieza a dar clases de pintura y con quien entabla una buena amistad, basada en el respeto mutuo y las aficiones comunes, y se produce la muerte de su padre, único sostén de la familia. Este hecho también propicia que la familia se traslade a la casa recién heredada que poseen en un pueblo de la Mancha.

La segunda parte, “Verano” (10 capítulos), trata de la juventud de la protagonista, marcada por las fabulaciones de las chicas del pueblo sobre la noche de bodas, historias que aterran y asquean a María Luisa, quien se sabe diferente, poco femenina y extraña al anhelar la libertad que poseen los hombres. Acaba aceptando casarse con Jorge, pues considera que es la única manera de escapar de su madre. Pero, a pesar de que el joven se nos presenta al inicio como

⁴ Algo parecido ocurriría en las novelas sobre Celia. Según Nuria Capdevila (2005: 273): “Dado el desentendimiento de la madre para con los niños y su posterior fallecimiento, la figura de la narradora niña y de la maternal Celia adolescente se perfila en relación al otro masculino que es el padre. La ausencia de la madre es una característica recurrente de un tipo literario inaugurado por Carmen Laforet con la Andrea de *Nada* y examinado a fondo por Carmen Martín Gaité en *Desde la ventana*: la chica rara. Martín Gaité considera la orfandad de Andrea como rasgo que invitaría al lector a asociarla con las protagonistas de novela rosa. Sin embargo, perdiendo a sus madres tanto Andrea como Celia pierden, en términos de convenciones de caracterización, al personaje que habría de relacionarlas con la feminidad”.

un muchacho delicado que comparte con ella una “limpia amistad” (229), antes de la boda María Luisa advierte que no va a ser posible convivir con su futuro marido, pues él “la desea”; esta constatación propicia que ya verbalice que no le “gustan los hombres” (301). Pronto constata que Jorge solo piensa en sus necesidades: pretende que ella se ocupe de la casa y de los hijos, además de satisfacer sus deseos sexuales; tampoco acepta que ella cultive amistades, pues desea que estén “solitos el uno con el otro” (314).

Pese a ser un periodo importante que va a marcar a la protagonista, el nacimiento de su única hija, María José, el fallecimiento de su madre y la posterior muerte de esa niña tan querida son narrados en cuatro capítulos. En ellos se sigue observando a una mujer que siente repulsión por el sexo y rechaza las convenciones de la mujer casada. Su hija se convierte en el centro de su atención; desea para ella la libertad que le estuvo vedada: “Así era yo de loca y atrevida. ¡Bien me habían cortado las alas! [...] Alas, alas para volar... para ver desde arriba como los pájaros, ese camino que no había yo encontrado...” (339). La muerte de María José cierra la segunda parte.

Si bien durante toda la obra se han descrito desde una mirada inocente, y casi difuminada, mujeres que contravienen la norma, va a ser en la tercera parte, “Otoño” (9 y 3 capítulos), en donde se visibilicen de manera más clara los círculos lésbicos de los años 30. Así, tras la muerte de la hija, la pareja viaja a Tenerife, lugar que va a resultar un punto de inflexión para la protagonista, pues allí reiniciará su pasión por la pintura (que acabará convirtiéndose en su medio de vida) y donde descubrirá que hay mujeres que mantienen amistad íntima con otras mujeres. Por esta parte transitan personajes como Fermina, Lolín, Rosita Aguilar o Florinda (con quien la protagonista mantendrá una relación), que viven su lesbianismo de diferente modo: desde la soltería y la incompreensión o desde un matrimonio de conveniencia para acallar las habladurías de la gente.

Dentro de esta tercera parte, el capítulo titulado “Otoño” supone una transición para María Luisa, pues, a partir de diversos acontecimientos y de su vínculo con nuevas amigas, se replantea su fracasado matrimonio y su profesión de pintora. “Fin del otoño” supone la culminación de esas expectativas, pues decide separarse de su marido y partir rumbo a América:

Los míos son esos que despreciáis, Joaquinito, Fermina, Lolín, Rafita... los parias de una sociedad normal que no tiene otro fin más que reproducirse, los que habéis echado de vuestras honradas casas, llenas de lujuria, lloros de chicos y olor de pañales... Ellos son mis compañeros de camino y me voy con ellos... (494)

3. Acechos

A lo largo de su introducción, Nuria Capdevila-Argüelles traza, de manera explícita e implícita, abundantes paralelismos entre la biografía de Aragoneses /

Fortún y la de Arroyo con el propósito de fortalecer su hipótesis de lectura en clave autobiográfica. Esta hipótesis se aprecia, además, en la terminología empleada: si bien al inicio se define *Oculto sendero* como una “novela de aprendizaje o *bildungsroman*” (Fortún, 2016b: 7), su aproximación potencia el carácter de confesión y de autoexploración que se habría practicado, hasta el extremo de calificarla como “autobiografía” (Fortún, 2016b: 11) y de emplazar una ficción en la órbita de la escritura memorialística practicada por algunas creadoras de la época, como M.^a Teresa León, Concha Méndez, Carmen Baroja o María Zambrano, entre otras.

A nuestro juicio, Capdevila-Argüelles fuerza bienintencionadamente una lectura autobiográfica con un propósito explícito: “la necesidad y dificultad de recuperar testimonios sobre la historia íntima del lesbianismo en España” (Fortún, 2016b: 9). Aun compartiendo tan indispensable esfuerzo, quizá convenga admitir la pura convención literaria y aceptar que *Oculto sendero* es una novela y no una autobiografía. Si bien ofrece elementos que remiten a la biografía de su autora, cumple todos los preceptos de una ficción y como tal también puede o debe leerse. Forzar un “pacto biográfico” resulta estimulante y, a un tiempo, frustrante en última instancia, pues de la misma manera que observamos paralelismos, también constatamos numerosos detalles que difieren entre las biografías de la protagonista y de la autora. A nuestro entender, puede resultar tanto o más estimulante una lectura de nuestra novela como un retrato coral, con algunos mimbres biográficos y autobiográficos, de ciertas experiencias lésbicas en la España de la Edad de Plata. No le restamos mérito, pues insistimos en que se trata de la única ficción de estas características y, sin duda, de incuestionable valía.

Por otra parte, hay otros factores que nos persuaden del interés de una ubicación genérica como esta. Si, por ejemplo, comparamos *Oculto sendero* con *Así es*, el tercer volumen de las memorias de Victorina Durán (1899–1993), rescatadas en 2018 por la Residencia de Estudiantes, constataremos que la autobiografía de esta amiga de Fortún constituye un excepcional testimonio que revalida la necesidad y dificultad de recuperar testimonios sobre la historia íntima del lesbianismo en España. Sería acertado, en este sentido, comparar este texto indispensable con piezas que se mueven en la órbita de otros “egodocumentos”, como sería la correspondencia de Fortún con Matilde Ras (2015) y Carmen Laforet (2017). Pero es que, además, numerosos personajes y episodios de la serie protagonizada por Celia pueden leerse como refundiciones o trasvases de la experiencia personal de nuestra autora; por ejemplo, sin alejarnos del período de redacción de nuestra novela, en *Celia en la revolución*, escrita hacia 1943, advertimos abundantes ecos de su penosa experiencia de la Guerra Civil por tierras de España.

Convendría, por consiguiente, valorar toda la producción narrativa de Elena Fortún bajo este filtro con el propósito de analizar las diversas estrategias literarias manejadas por nuestra autora para reflejar y transformar sus vivencias personales, a la luz igualmente de su epistolario. Pero el objetivo de esta tarea bien debiera ser una vindicación en clave menos historicista, ya desarrollada por Marisol Dorao (1999) o en los trabajos y ediciones indispensables de Nuria Capdevila-Argüelles y M.^a Jesús Fraga, a través de una lectura que emplazara

a Elena Fortún en un puesto menos *infantil* en el panorama de las letras hispánicas —también de la cultura femenina u homoerótica— de la primera mitad del siglo XX. Evitando, en todo caso, cierta tendencia crítica que considera los personajes femeninos de las novelas escritas por mujeres como autorretratos enmascarados (Pérez Fontdevila, 2019: 40).

Referencias bibliográficas

- Capdevila-Argüelles, Nuria (2005): “Elena Fortún (1885–1952) y *Celia*: El «bildungsroman» truncado de una escritora moderna”, *Lectora*, 11, pp. 263–280.
- Cornejo Parriego, Rosalía (2007): *Entre mujeres. Política de la amistad y el deseo en la narrativa española contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Dorao, Marisol (1999): *Los mil sueños de Elena Fortún*, Cádiz, Universidad.
- Durán, Victorina (2018): *Mi vida. Así es*, Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas (eds.), vol. 3, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- Fortún, Elena (2016a): *Celia en la revolución*, Sevilla, Renacimiento.
- Fortún, Elena (2016b): *Oculto sendero*, Nuria Capdevila-Argüelles y M.^a Jesús Fraga (eds.), Sevilla, Renacimiento.
- Fortún, Elena y Carmen Laforet (2017): *De corazón y alma (1947–1952)*, Madrid, Fundación Banco Santander.
- Fortún, Elena y Matilde Ras (2015): *El camino es nuestro*, Nuria Capdevila-Argüelles y M.^a Jesús Fraga (eds.), Madrid, Fundación Banco Santander.
- García Carretero, Inmaculada (2019): “El archivo personal de Elena Fortún en la Biblioteca de la Real Academia Española. Un fondo desconocido”, *Boletín de información lingüística de la Real Academia Española*, 11, <<http://revistas.rae.es/bilrae/article/view/284/706#fn41>>.
- Grandes, Almudena (2017): “El sufrimiento de Celia”, *El País Semanal*, 14/05/2017, <https://elpais.com/elpais/2017/05/14/eps/1494713132_149471.html>.
- Guerrero Yeste, Alicia (2017): “Nuria Capdevila-Argüelles: «Hay un nexo entre identidad, palabra, mujer y futuro»”, *Vísperas*, <<https://web.archive.org/web/20181017212539/http://www.revista-visperas.com/elenafortunnuriacapdevila/>>.
- Lindo, Elvira (2017): “Elena, la mujer olvidada”, *El País*, 28/01/2017, <https://elpais.com/cultura/2017/01/27/actualidad/1485534991_128796.html>.
- Mangini, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Mérida Jiménez, Rafael M. (2018): “Entornos del canon de la literatura lésbica (y de las escrituras sáficas) en España”, *Nerter*, 28–29, pp. 10–20.
- Pérez Fontdevila, Aina (2019): “Qué es una autora o qué no es un autor”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria, pp. 25–59.
- Pico, Raquel C. (2013): “La vida desconocida de Elena Fortún, la creadora de Celia”, *Librópatas*, 28/08/2013, <<http://www.libropatas.com/libros-literatura/vida-desconocida-de-elena-fortun-la-creadora-de-celia/>>.
- Simonis, Angie (2009): *Yo no soy esa que tú te imaginas. El lesbianismo en la narrativa española del siglo XX a través de sus estereotipos*, Alacant, Universitat.
- Trapiello, Andrés (2016): “La novela de unos y otros (a propósito de *Celia en la revolución*)”, en Elena Fortún, *Celia en la revolución*, Sevilla, Renacimiento, pp. 7–20.
- Villena, Luis Antonio de (2017): “Feminidades (Fortún – Laforet)”, *El Norte de Castilla*, 14/03/2017, <<http://luisantoniodevillena.es/web/noticias/feminidades-fortun-laforet/>>.

Elena Fortún's Autobiographical Fiction

Keywords: Elena Fortún — 20th-century Spanish literature — lesbianism in Spanish literature — 20th-century Spanish Women Autobiography.

Abstract

The objective of this article is to analyze the autobiographical interpretation that many critics have developed of *Oculto sendero* (*Hidden Path*), an unpublished novel by Elena Fortún (1886-1956) that was not made available to the public until 2016. This paper argues that such kind of reading—although it can be very attractive to access the lesbian universe in Spain before the Civil War, of which we barely have first-person memories—can weigh down our understanding of the work and its fictional values.

Fecha de recepción: 9 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 20 de mayo de 2021

DANIELA FUMIS

ORCID: 0000-0002-6082-8737

Universidad Nacional del Litoral

Correo: danielafumis@gmail.com

“Yo no vi entonces sino su mucho deseo”. Memorias plurales en Luis Antonio de Villena

Palabras clave: memoria — primera persona — Villena — pasado — deseo.

Resumen

La propuesta estética de Luis Antonio de Villena se distingue por la exploración en primera persona del devenir deseante de la escritura. En este sentido, *Lúcidos bordes del abismo. Memoria personal de los Panero* (2014) constituye una experiencia de singular potencia en la indagación del relato del pasado en términos de lo íntimo. El presente trabajo sostiene como hipótesis que la problematización de las figuraciones públicas de la familia Panero propuesta por el texto, a partir del énfasis en una dimensión vincular, permite a la voz dar cuenta de sí de manera desplazada, reconvirtiendo la fuerza de la primera persona en dimensión colectiva. La memoria se postula, entonces, como asunto público y se transforma en dispositivo de reflexión —no circunscripto en términos genéricos—. De esta manera, imaginar el pasado en común desde el derribo de las percepciones mitificadas será un modo de transformar recuerdo en proyecto inacabado.

Introducción

¿Cómo se cuenta la historia de una vida? ¿Es posible construir el relato de uno mismo sin traicionarse? Y a la vez ¿hay manera de escapar de la tiranía de la primera persona cuando de lo que se trata es de dar cuenta de sí? Estas preguntas se vuelven especialmente significativas a la hora de abordar la obra del escritor Luis Antonio de Villena, en la que la condición autorreferencial se vuelve rasgo constitutivo. La trayectoria intelectual de este autor se singulariza en el campo literario español por su vigencia sostenida en el tiempo gracias a una producción prolífica y marcada por una amplitud de intereses. La noción de *trayectoria* como “serie de *posiciones* sucesivamente ocupadas por un mismo agente [...] en un espacio en sí mismo en movimiento y sometido a incesantes transformacio-

nes” (Bourdieu, 1997: 82) adquiere particular relevancia para el caso, dado que la figura de Villena permite rastrear los desplazamientos discursivos ocurridos en torno a las disidencias sexuales en la historia contemporánea de España.

En este sentido, Alberto Mira (2007: 27) distingue tres modelos conceptuales en el tratamiento literario de la homosexualidad en España a lo largo del siglo XX: el modelo malditista, el homófilo y el *camp* o la pluma. El autor señala que los dos primeros irán perdiendo potencia en el tránsito de una experiencia *forzosamente* armarizada a una identidad gay *potencialmente* pública que se expresa en primera persona (Mira, 2007: 416). Siguiendo esta línea, Mira asegura que España careció por mucho tiempo de una tradición de figuras de referencia en la cultura homosexual propiamente hispánica (128) y, en el caso de Villena, su imagen adoptará inicialmente las características del dandismo (cerca del malditismo) como un modo de gestionar la homosexualidad en dimensión pública.

La figura de Villena resulta particularmente atractiva a este respecto, en la medida que su obra ha explorado la potencia de la primera persona ligada al nombre de autor de manera temprana, tanto en lírica como en narrativa y en ensayos. Su incursión en el género memorialístico se consume de manera explícita en la trilogía constituida por *El fin de los palacios de invierno* (2015), *Dorados días de sol y noche* (2017) y *Las caídas de Alejandría* (2019). No obstante, ficciones como *Madrid ha muerto* (1999), *El bello tenebroso* (2004) o *Patria y sexo* (2004) merodean de igual manera cierta condición ambigua en torno a la vivencia propia. En esta misma dirección, es posible rastrear en sus ensayos críticos la conformación de una historia personal en la que, a la vez que recorre una obra particular, el *yo* se figura en su experiencia lectora. De hecho, el trabajo crítico villeniano de exhumación y rehabilitación de las figuras de autores cuyas biografías homosexuales han quedado ocluidas por la censura del canon (Antonio de Hoyos, Álvaro Retana, Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma, entre otros), constituye una particular operación de intervención que distingue en términos de *posición* la trayectoria de nuestro autor. Sin embargo, en esta tendencia general, se recorta un gesto de productividad singular en el texto *Lúcidos bordes del abismo. Memoria personal de los Panero* (2014). Allí, Villena recuerda y trae hacia una zona *queer* la historia ampliamente conocida de la familia Panero. Sin embargo, a pesar de la promesa de su título, no se trata solo de construir la “memoria personal” de los miembros de una familia, sino que, a partir de una sucesión de anécdotas y de ejercicios críticos sobre la producción literaria de estos escritores, el relato logra formular una pregunta por la memoria como lugar de disidencia. Villena escudriña, así, una memoria sentimental compartida (Ros Ferrer, 2020) a los fines de desnaturalizar lo generacional y sus consensos sobre el pasado, desde la apuesta presente sobre el terreno de la intimidad como campo de posibles.

Por tanto, nuestro trabajo sostiene como hipótesis que en *Lúcidos bordes del abismo* la problematización de las figuraciones públicas cristalizadas en clave afectiva permite a la voz dar cuenta de sí de manera desplazada y, simultáneamente, reconvertir la potencia de la primera persona en dimensión colectiva. A efectos de examinar dicha hipótesis, nuestro recorrido indagará en el modo

en que esta operación de desvío en la memoria (de lo personal a lo colectivo) se produce en el relato sobre un doble movimiento: un distanciamiento inicial en la vivencia (en la figura del fugitivo) y una aproximación posterior desde la escritura en clave de presente.

La intimidad singular: la *autocreación* como disenso

Lúcidos bordes del abismo. Memoria personal de los Panero se inscribe al interior de la obra de Luis Antonio de Villena como una propuesta coherente con un programa narrativo que se aproxima con insistencia a la vivencia personal. Sobre este universo localizado y específico, la configuración de una voz sobre los matices de la primera persona posibilita abrir la discusión en torno al estatuto de sus textos en la estela de los géneros de la autorreferencia. De acuerdo con Giordano (2019: 183), en la pregunta por cómo se cuenta una vida se encuentran implícitas dos dimensiones: una, que involucra los modos del relato de una historia subjetiva, sostenida en su condición de artificio por estrategias retóricas en el marco de ciertos imaginarios culturales; otra, atenta a lo incierto en el acto mismo de relatar (aquello que *se* cuenta de por sí, ahí donde el control se escapa). No obstante, al examinar específicamente la producción de Villena resulta ineludible enfatizar en esos lugares en los que una vida *cuenta* al asumir “un sentido estético y moral determinado” (Giordano, 2019: 183). En efecto, sobre el carácter transversal del devenir deseante de la escritura en términos de tránsito del cuerpo a la palabra, habría que considerar “[l]a figuración del yo íntimo como un punto de intersección, donde una biografía cualquiera se vuelve asunto público por el sentido político de comunidad que encarna y por los valores éticos que representa” (Scarano, 2011: 17). De este modo, el problema en esta obra excede la discusión sobre el anclaje fáctico de lo narrado, y por fuera de las derivas en torno a un pacto autobiográfico (Philippe Lejeune) frente a un pacto autofictivo (Manuel Alberca)¹, podría identificarse una forma no híbrida sino *diversa*², que se resiste a ser clasificada y que funciona asentada sobre la intimidad en lo que esta tiene de verdad para quien habla en términos de una ética.

Lo íntimo, en el sentido de Scarano (2011), podría ser entendido en la escritura de Villena como las formas en las que se interviene sobre una sensibilidad social. Por tanto, las modulaciones de la voz en primera persona importan no en cuanto a su condición referencial³, sino en la dimensión del *gesto*. Dicho

¹ Sobre la autoficción en relación con la infancia en Villena han indagado Prósperi (2009) y Ramírez (2019); con relación a las autopoéticas, Prósperi (2012).

² Se alude como “forma diversa” a un modo del relato que no se deja aprehender en términos genéricos y que dialoga con otras textualidades permeables al desorden y a la inestabilidad del recuerdo.

³ El mismo texto lo plantea en estos términos: “Este es un libro sobre mi relación personal con los miembros de la familia Panero, más con unos que con otros. Otras personas tendrán otras visiones o ángulos de mira, igualmente respetables” (Villena, 2014: 205).

gesto involucra la revisitación de escenas altamente transitadas en una memoria sentimental compartida, para proponer una fisura por la que se filtra no solo la singularidad de una voz sino una desestabilización del relato del pasado, que interroga el tiempo presente.

Anna Caballé (2001: 40) sostiene que “[e]l franquismo trajo consigo una especie de impotencia autobiográfica”. Vale decir, que la toma de la palabra en cuanto “compromiso estético con la individualidad” quedó obturada en dicho período bajo una suerte de lectura épica o simbólica de lo que el sujeto representaba como exponente de un *todo* social (Caballé, 2001: 40). En una proyección posible, la contundencia del gesto de ruptura villeniano podría entenderse en relación con lo que Loureiro (2001: 148), leyendo con Levinas, reflexiona a propósito de la autobiografía: “[...] no es una restauración del pasado sino un acto singular de autocreación como respuesta, responsabilidad y promesa (de verdad). Como tal, este acto es siempre dialógico, está dirigido al otro, y por lo tanto es siempre intrínsecamente contestable e incompleto”. Estas reflexiones en torno al trabajo de la primera persona importan dado que la tendencia a la autorreferencialidad puede reconocerse como una opción temprana en la obra de Villena. Su poesía primera va a la búsqueda de sus mitos al punto que el yo lírico mismo se transforma en mito literario (Quintana Tello, 2009: 41). No obstante, a partir de *Hymnica*, un poemario que coincide con “una etapa de liberación personal (que casi coincidió con la del país)” (Bonilla, 2005, citado por Prósperi, 2012: 186) resulta posible distinguir un anclaje sostenido en el nombre propio textualizado⁴. El conocido poema “La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena” delinea los perfiles de este sujeto lírico tramado minuciosamente a lo largo de toda su obra:

Paganismo, culto a la belleza efébrica, la rareza y la elegancia, el malditismo, el clasicismo como apetencia, la vanguardia como actitud, la extravagancia como método, la brillantez y el éxito social contrastados convenientemente con el desgarro y la entrega a los placeres prohibidos, todo eso sabiamente combinado por el poeta Villena ha ido configurando la personalidad del Villena personaje, que desde luego tiene mucho que ver con el poeta [...] (Infante, 1990, citado por Quintana Tello, 2009: 162).

Sin embargo, las textualidades de Villena han dejado expuesto que el personaje se construye en lo que de vivencia tiene la literatura. En este sentido, los volúmenes dedicados a sus obras de referencia (las de Retana, Kavafis, Cernuda, Gide, entre otras), ponen de manifiesto lo que el ejercicio crítico revela de sí en lo que se lee. El trabajo de Villena se podría analizar a la luz de la reflexión de Pauls (2018: 113) sobre Barthes: “[...] cuando lee [...] literatura vieja, indigna incluso de figurar en el panteón de viejos reivindicado por los modernos, Barthes ejerce el verdadero poder de leer: el poder de *resucitar*. La lectura es transfusión de sangre, *shock* eléctrico, posesión”. Desde la primera línea del relato “Han muerto ya todos” (Villena, 2014: 7) comprendemos que la estrategia villeniana

⁴ Para Quintana Tello (2009: 163), los procedimientos del *espejo* y la *máscara* permanecen en sucesivos poemarios, aunque la imagen de sí vaya mutando en el tiempo.

funciona en esta misma dirección: disponer un yo-lector-crítico que, al “resucitar” una vivencia tramada a fuerza de literatura, *se lee* (a sí mismo).

En ese comienzo, en el que el énfasis se sitúa en la muerte de los sujetos de los que se hablará, la ilusión de la posibilidad de aprehender una biografía ajena como totalidad cerrada está latente. Sin embargo, el relato dejará expuesto un entramado en el que el yo que lee tensa pasado y presente en el recuerdo, para delinear sus figuras como superficies abiertas.

La intimidad en plural: la ruptura de los mitos como *abismo* de presente

Lúcidos bordes del abismo. Memoria personal de los Panero relata el devenir de las relaciones entre Villena y los Panero a lo largo del tiempo⁵. La apuesta del texto consiste en construir una biografía para cada uno, pero exponiendo, a la vez, los problemas de la distinción entre vida y literatura cuando la existencia adquiere una condición bioliteraria (Labrador Méndez, 2017), vale decir, cuando la literatura se convierte en la condición de posibilidad y de resistencia para un ser en el mundo.

A lo largo del relato se encadena una serie de episodios que no siguen estrictamente una lógica progresiva y en los que la trama de la vivencia y la literatura se gestiona como construcción de un espacio amoroso en la crítica. Así, las figuras pueden cifrarse en poemas que Villena interpreta como autorreferenciales⁶ y discutirse, a continuación, asumiéndolos como ficción fundacional: los poemas no son en los Panero un producto o resultado sino la alquimia que infunde el hálito primitivo a cada uno de ellos.

Por otra parte, la *performance* de la revelación en Villena no queda del lado de la infidencia (o el chisme) porque de lo que se trata es de craquelar la dimensión mítica que cristaliza y transforma en homogéneo lo diverso. Podemos leer esto en sintonía con Martínez Expósito (2004: 47):

La escritura *queer* no se contenta con hablar de la experiencia gay o lesbiana, o con airear la existencia de sexualidades no heterosexuales, sino que lucha por denunciar y subvertir las ideas dominantes (heterosexistas) sobre la sexualidad [...].

La idea de lo dominante cobra sentido en relación con lo mítico a partir del alto grado de conocimiento que existe en la escena pública sobre las circunstancias familiares de los Panero. En este sentido, la historia es conocida: el apellido Panero se convierte en sinécdoque de la Transición cuando en 1976 se estrena

⁵ Concretamente, desde el encuentro en 1968 con la poesía de Leopoldo Panero hasta el presente de la escritura en el año 2014.

⁶ “Un étranger” para Juan Luis Panero, “Territorio del cielo” para Leopoldo María Panero (un poema dedicado a su madre) y “Un arte de vida” para sí mismo.

la película de Jaime Chávarri *El desencanto*. Si la muerte de Francisco Franco se gestionó en el imaginario público como la muerte del padre (Vilarós, 1998), a la brevedad el término *desencanto* daría carta de naturaleza a una actitud que identificaba una cierta mirada hacia la Transición en el posfranquismo en clave de familia (Fumis, 2018). En este sentido, dado que el franquismo obstruyó la primera persona o la habilitó solo a condición de presentarse como totalidad resuelta, la toma de la palabra en primera persona que propone la película supone un desvío frente al mandato de *armarización* de la intimidad (Chamouleau, 2017).

Ahora bien, si Mira (2007: 416) sostiene que la dimensión pública de una identidad gay en primera persona se expone durante la Transición como metonimia de una *transición* en términos “de estructuras y mentalidades”, Chamouleau complejizará el abordaje del proceso al problematizar la distinción naturalizada de lo público y lo privado y el discurso de lo privado como “conquista democrática”. Para Chamouleau (2017: 345–346), el concepto de privacidad operativiza (al menos) dos efectos: por un lado, logra “[...] desarticular las subjetividades que concibieron lo íntimo como lugar donde crear vínculos sociales y comunitarios y politizar un desacuerdo radical [...]”y, por otro, actúa como una “tecnología de la transparencia y el pudor” (331) que continúa legitimando la moral católica como modelo del buen comportamiento para el funcionamiento social. La privacidad requerirá performarse (a través del secreto y el recato) en función de la ocultación de lo íntimo disensual (348). Este abordaje en torno a la instrumentalización de lo privado como un modo de cercar las disidencias permite vislumbrar, en principio, la resistencia radical de las trayectorias involucradas en la trama de *Lúcidos bordes del abismo*. A mediados de los setenta, tanto los Panero como Villena discuten de modo explícito esta demanda *de inscripción y de “guardado”*, reclamando su existencia desde la drástica exposición en sintonía ambigua.

En esta dirección, y en un sentido amplio, el relato adquiere el matiz del testimonio. Pero pregunta Eribon (2019: 19): “¿quién habla cuando uno habla de sí mismo? ¿Y de quién habla? [...] Toda empresa de autoanálisis contiene y pone en juego una teoría social y política del sujeto y los procesos de subjetivación”. Sin embargo, si la primera persona trabaja sobre la “memoria personal” de *otras* trayectorias públicas, la pregunta debería reformularse en términos de “¿qué habla cuando Villena dice yo?”.

Villena se pregunta (2014: 184) “¿[q]ué era el mito de los Panero? ¿No había mito o en realidad y hablando más propiamente no era «mito» sino mitos diversos?”. A la luz de la revisión que la Transición como relato ha sufrido en las últimas décadas, la pregunta inevitable debería indagar sobre el trasfondo del retorno. Si el espacio de enunciación sobre cuya hegemonía se dirime el debate público organiza la memoria ligada a un repertorio generacional de códigos emocionales (Ros Ferrer, 2020: 70), el *gesto* de Villena de derribar los mitos del pasado a la luz del presente adquiere toda su dimensión. En la medida en que las prácticas emancipatorias se encuentran ligadas a los modos de entender las formas de

resistir a lo largo de la historia y las estrategias de discusión de los mecanismos de dominación varían en función de distintos ritmos (Eribon, 2019: 13), el relato de Villena se revela como un ejercicio de la memoria en primera persona que busca situar el recuerdo *a destiempo* para rehabilitar la potencia de la vivencia pasada en sintonía con un modo *otro* de entender la democracia en la actualidad (Labrador Méndez, 2017). De esta manera, será significativo constatar el modo en que la indagación de la biografía como “una geografía de afectos” (Preciado, 2019: 53) en el vaivén entre la historia *de los otros* y la historia personal, permite una historización de los vínculos que se convierte en una puesta de manifiesto de su contundencia en términos de toma de la palabra.

Una pregunta clave: “Pensé: ¿Se acordará de nuestras antiguas noches cazando chicos? Repito que nunca lo supe” (Villena, 2014: 164). En el relato que se trama desde el recuerdo, se instala como operación un movimiento progresivo de distanciamiento que regresa a la vivencia desde la confesión de la huida: así el *retorno íntimo* de Villena busca desarticular el mito de los Panero desde su propia condición de fugitivo. “Claramente huir y que no te viera, porque te seguía, y no llegabas a entenderlo” (Villena, 2014: 87) y también “Pero ya te he invitado y nunca has venido... Tenía toda la razón. Y tampoco fui” (145). La operación de desvío, entonces, señala un repliegue sobre la memoria como territorio y señala, como primer movimiento, un distanciamiento inicial en la vivencia: aunque atravesado por el vínculo, Villena elige huir de los Panero. Por tanto, en su relato, se figura como un fugitivo que escapa, fundamentalmente, de la tentación de la autodestrucción.

Sostiene Villena (2014: 204) al respecto de los Panero:

No creyeron en las biografías como vanas estatuas de mármol. Pusieron temblor y emoción y no evitaron ni la furia, ni las lágrimas. Ni la pasión, pues, ni claro está los errores. [...] Su historia global bien podría definirse como una consumada *teoría de la destrucción*.

Las formas de la destrucción serán leídas en su texto como irrupciones vitales en las que el deseo dinamiza la cotidianidad a partir del trabajo de la fantasía. La primera forma de destrucción (la familiar) es la que se toma como punto de partida: el relato comienza con algunos sucesos que tuvieron lugar durante el estreno de *El desencanto* y sigue una línea que se cierra con la muerte del último del linaje: Leopoldo María. En esta dirección, Villena hace trabajar el recuerdo exponiendo lo que ha demostrado como su propia experticia crítica: la mostración del artificio de las figuras en la trama que construyen las palabras y los gestos. El caso de los dos hermanos mayores es el de mayor significatividad porque, en el devenir del relato, los lugares asignados imaginariamente a cada uno irán agrietándose con un enfático quiasmo: la desconexión progresiva de Leopoldo María y su “desaparición” psíquica no evitarán la conversación del yo con el que habita en sus poemas; la tesitura de Juan Luis elevará su eventual entrega apasionada a la vivencia.

Todas las situaciones de ligue compartidas podrían resumirse como: “Yo no vi entonces sino su mucho deseo (también yo deseaba)” (Villena, 2014: 24). Sin embargo, dos episodios en concreto pueden identificarse especialmente como los que expresan la contundencia del deseo y se imponen como el resquebrajamiento de las figuras a partir del secreto. El primero de ellos alude a un encuentro compartido entre Leopoldo María y Villena con dos estudiantes de Valladolid en la casa madrileña de los Panero. En este episodio puntual, la fascinación de los cuerpos ilumina el modo en que se trama, en la casa familiar, el éxtasis del sexo a partir de una intervención materna en su advertencia: “que no quede encendido el gas” (67). La trama de los afectos se vuelve diversa y remite a los modos en que se conjuga el exceso y la domesticidad bajo lo que la ironía simboliza: que todo puede estallar cuando el placer enajena.

Por su parte, el episodio que involucra a Juan Luis refiere a un encuentro sensual con Juan Gil-Albert. Juan Luis se desnuda y se ofrece al maestro como una celebración de la experiencia compartida. En ambos casos el cuerpo, como dispositivo textual, ingresa al relato como parte de un régimen de memoria (Ros Ferrer, 2020) a través de ciertas representaciones ligadas, a su vez, a un cuerpo de valores, en este caso, especialmente estéticos. Los cuerpos son bellos y excesivos como bella y excesiva es la escritura que los busca.

Así, si con el avance del relato la voz narradora termina figurándose como fugitivo, Villena huye de los Panero en la historia para retornar en el relato transformado en primera persona *junto a* los otros. Y en ese punto resulta factible detectar el segundo movimiento en la operación de desvío: se trata de la aproximación posterior en la escritura en clave de presente.

En el texto no se huye de los muertos; por el contrario, se va a su encuentro. Al delinear una geografía de afectos situada, la sociabilidad se muestra como estrategia de intervención sobre los ritmos del espacio público durante un período determinado (Smith, 2007) con especial énfasis en aquellos lugares que ya no existen. Pero esta sociabilidad sugiere, asimismo, la forma en que se aprendieron a gestionar colectivamente los dispositivos represivos somatizados en estos cuerpos (Labrador Méndez, 2017): a fuerza de escritura (de poesía) como liberación. Por este motivo, lo afectivo dinamiza lo aparentemente acabado para transformarlo en una postulación sobre lo que significa reconocer-se en el relato del pasado: ir al encuentro de zonas difusas, incomprensibles, asumir lo incómodo, lo que no se deja decir con facilidad, desplazar la escritura hacia el abismo.

Es en este lugar donde la memoria se reivindica como asunto público y el texto se transforma en dispositivo de reflexión —no circunscripto en términos genéricos— sobre las estrategias desde las que, asumiéndose como subjetividades deseantes, las voces pueden intervenir en los condicionamientos sociales que las restringen. Se trata, en definitiva, de “[...] imaginar teatros disidentes en los que sea posible producir otra fuerza performativa. Inventar una nueva escena de la enunciación [...]” (Preciado, 2019: 124). Y, así, la escritura de la vida en común (aun en las diferencias) se convierte en una práctica performática que logra, en un contra-movimiento, transformar la huida en retorno productivo a la escritura como horizonte de lo todavía por-venir.

Conclusiones

Hacia el final sostiene el autor: “[E]n este análisis de lo vivido, yo mismo me he sorprendido con algunos cambios en mi estima” (Villena, 2014: 205). Volver sorprendido, hallar la fisura, situarse en una zona liminar en la que lo que retorna es la constatación del pasado como proyecto siempre inacabado. De esta manera, el carácter incompleto e incierto del relato de sí asume otro cariz en Villena cuando se expone en su sentido público y colectivo.

Nuestro recorrido tomó como punto de partida el rasgo autorreferencial de la poética villeniana a fin de indagar sobre sus matices particulares en una obra en la que el eje se sitúa en el encuentro-con-otros desde una apuesta por la memoria.

De comienzo, fue posible reconocer en la tendencia villeniana a la inscripción del nombre propio una opción temprana de desacralización de mitos. Sin embargo, *Lúcidos bordes del abismo* afronta el dilema de desplazar el mito personal hacia los mitos en la escena colectiva. Nuestra lectura indagó a este respecto en las tensiones entre lo privado y lo público para, finalmente, desvelar la potencia de una memoria a destiempo que recupera la anécdota privada para preguntarse por las formas en las que el pasado interviene en la construcción del presente. En este sentido, el análisis del texto de Villena permitió reconocer el retorno del yo desde el recuerdo de la vivencia deseante como territorio incompleto y como abismo que deviene en escritura (la del texto que leemos). Se dejó expuesto, en esa dirección, que la palabra trabaja sobre una operación de doble movimiento: de ruptura, en función de un distanciamiento fugitivo, y de aproximación en términos de escritura, como un modo de desbaratar lo mítico y de asumir lo por-venir. Así, el pasado como proyecto inacabado demarca el presente como un espacio que se habita siempre con otros y en otros. Memoria personal a destiempo como memorias siempre en plural.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, Pierre (1997): “La ilusión biográfica”, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, pp. 74–83.
- Caballé, Anna (2001): “Escribir el pasado, yendo al futuro”, *Anales de literatura española*, 14, pp. 29–40, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/escribir-el-pasado-yendo-al-futuro/>>.
- Chamouleau, Brice (2017): *Tiran al maricón. Los fantasmas queer de la democracia (1970–1988)*, Madrid, Akal.
- Eribon, Didier (2019): *Principios de un pensamiento crítico*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Fumis, Daniela (2018): “Ficciones familiares en Transición”, *Actas I Jornadas de Jóvenes Hispantistas*, Buenos Aires, UBA, <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JJH/IJJH>>.
- Giordano, Alberto (2019): “¿Cómo se cuenta una vida? Apuntes de lectura”, *Atenea*, 520, pp. 183–193, <<https://revistas.udec.cl/index.php/atenea/article/view/1605>>.
- Labrador Méndez, Germán (2017): *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968–1986)*, Barcelona, Akal.
- Loureiro, Ángel (2001): “Autobiografía: El rehén singular y la oreja invisible”, *Anales de literatura española*, 14, pp. 135–150, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/autobiografia-el-rehen-singular-y-la-oreja-invisible/>>.

- Martínez Expósito, Alfredo (2004): *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica “queer”*, Barcelona, Laertes.
- Mira, Alberto (2007): *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona, Madrid, Egales.
- Pauls, Alan (2018): *Trance*, Buenos Aires, Ampersand.
- Preciado, Paul B. (2019): *Un apartamento en Urano*, Barcelona, Anagrama.
- Prósperi, Germán Guillermo (2009): “Niñez, autoficción y memoria en Luis Antonio de Villena”, *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 7, pp. 157–167, <<https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/1445>>.
- Prósperi, Germán Guillermo (2012): “«Las metáforas que brotan del deseo»: escenas autopélicas en Luis Cernuda y Luis Antonio de Villena”, *Texturas*, 12, pp. 175–190, <<https://doi.org/10.14409/texturas.v1i12.2918>>.
- Quintana Tello, Belén (2009): *Las voces del espejo: texto e imagen en la obra lírica de Luis Antonio de Villena*, Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Ramírez, Cristian (2019): “Luis Antonio de Villena: la memoria como constelación, un ejercicio”, *Álabe*, 20, <<http://dx.doi.org/10.15645/Alabe2019.20.3>>.
- Ros Ferrer, Violeta (2020): *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana–Vervuert.
- Scarano, Laura (2011): “Intimidades de papel: la escritura poética del yo íntimo”, *Telar, Revista del Instituto de Estudios Latinoamericanos*, 9, pp. 15–31.
- Smith, Paul Julian (2007): “Espacios urbanos en la transición española: el caso de Luis Antonio de Villena”, en Matzat Wolfgang (ed.), *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana–Vervuert, pp. 117–123.
- Vilarós, Teresa (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973–1993)*, Madrid, Siglo XXI de España.
- Villena, Luis Antonio de (2014): *Lúcidos bordes del abismo. Memoria personal de los Panero*, Sevilla, Fundación José Manuel de Lara.

“Yo no vi entonces sino su mucho deseo”. Plural Memories in Luis Antonio de Villena

Keywords: memory — first person — Villena — past — desire.

Abstract

Luis Antonio de Villena’s aesthetic proposal is distinguished by the first-person exploration of the desire: body becomes a textual device. In this sense, *Lúcidos bordes del abismo. Memoria personal de los Panero* (2014) constitutes an experience of singular power in the investigation of the story of the past in terms of the intimate. The hypothesis of the present work maintains that the problematization of the public figurations of the Panero family allows the voice to give an account of itself in a displaced way: the first person is reconverted into a collective dimension. Then, memory is postulated as a public issue and becomes a device for reflection—not circumscribed in generic terms. In this way, imagining the common past since the demolition of mythologized perceptions will be a way of transforming textual memory into an unfinished project.

Fecha de recepción: 1 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 2 de mayo de 2021

VIRGINIA BONATTO

ORCID: 0000-0001-8412-8025

Universidad Nacional de La Plata

Correo: abonatto@fahce.unlp.edu.ar

El palomo cojo* (1991) de Eduardo Mendicutti. Hacia una memoria *camp

Palabras clave: franquismo — memoria colectiva — novela — Eduardo Mendicutti — *camp*.

Resumen

Este trabajo aborda la novela *El palomo cojo* (1991) de Eduardo Mendicutti como un relato sobre el nacimiento de la conciencia abyecta dentro de los cánones sociales, morales y culturales del franquismo en la España de los años cincuenta. *El palomo cojo* articula tres géneros narrativos relacionados con el yo: la novela autobiográfica, las memorias y el *Bildungsroman*, y los condiciona con elementos descriptivos y argumentales de la tradición gótica. La sensibilidad *camp* aparece como el espacio semántico e ideológico que nuclea y resignifica estas múltiples inscripciones narrativas.

Introducción

Publicada en 1991, *El palomo cojo* marcó el inicio del reconocimiento más extendido de la obra del escritor andaluz Eduardo Mendicutti¹. Este relato de gran contenido autobiográfico se abre con dos epígrafes, uno de ellos perteneciente al poeta griego Yorgos Seferis, que dice: “Allí donde toques la memoria duele” (Mendicutti, 2001: 9)². La cita y su alusión a lo corporal invitan a pensar la problemática de la memoria entendida, además de como hecho simbólico y cultural, como encarnación. La mención al dolor en la antesala de una novela

¹ *El palomo cojo* apareció en mayo de 1991, en la colección *Andanzas* de la Editorial Tusquets, con dos reediciones ese mismo año, una en 1994 y otra más en 1995. En 1994 y 1995 se publican una cuarta y quinta edición. En 1995 es traducida al francés y en 1998 al portugués. En 1995 Jaime de Armiñán y Luis Méndez realizan la adaptación cinematográfica.

² En adelante, las referencias bibliográficas correspondientes a las citas de esta novela serán indicadas solo mediante números de páginas, de acuerdo con la edición Mendicutti (2001).

que se encargará precisamente de la tarea de reconstrucción memorialística de un periodo de la vida individual y de una época (España durante los años cincuenta), articula dos instancias que el relato tensionará una y otra vez: el cuerpo y la historia. En *El palomo cojo*, la memoria silenciada de un sujeto abyecto se anuda con la memoria colectiva, normativa y cohesiva, pero conformada también por lo que se expulsa y reprime (Assmann, 2008: 47). Y esto sucede al ritmo de un despertar sexual *queer* que, en el contexto de la representación costumbrista de la alta burguesía andaluza de los años cincuenta, adquiere subversión paródica.

Como relato íntimo y retrospectivo, *El palomo cojo* articula tres géneros del yo: la novela autobiográfica, las memorias y el *Bildungsroman*; y los acondiciona con elementos descriptivos y argumentales de la tradición gótica. La sensibilidad *camp* aparece como el espacio semántico e ideológico que nuclea y resignifica estas múltiples inscripciones narrativas. En este trabajo presentaremos, en primer lugar, algunas claves para leer *El palomo cojo* como relato *queer* sobre el nacimiento de la conciencia abyecta en el marco de la novela española contemporánea sobre la Guerra Civil y la posguerra, y, en segundo lugar, desglosaremos algunos aspectos *camp* de esta novela.

Nacimiento de la conciencia abyecta en el marco de la memoria de época

Centrada exclusivamente en la infancia, *El palomo cojo* recoge experiencias autobiográficas que se observan en la edad del protagonista (diez años) y en la ubicación espacial y temporal de la trama: una antigua casona de Sanlúcar de Barrameda (pueblo natal del autor) durante el año 1958. La historia, narrada en dieciocho capítulos agrupados en tres partes (“Junio”, “Julio” y “Agosto”), recupera los tres meses del verano de 1958 durante los cuales Felipe Jesús Guillermo Calderón Bonasera Lebert (en adelante, Felipe) convalece de una enfermedad no especificada (posiblemente tuberculosis) en la casa de sus abuelos maternos, andaluces bodegueros y representantes de un sector de la alta burguesía venido a menos durante la posguerra. Durante el lapso de ese verano, Felipe atraviesa la instancia más importante y decisiva de su vida: el despertar del deseo homoerótico, que ocurre a partir de sus experiencias con un grupo de adultos bastante excéntrico compuesto por Mary, una de las criadas de la casa, muchacha de comportamientos libertinos y de lenguaje llamativamente soez (estereotipo costumbrista y andaluz de la mujer resuelta); la tía abuela Victoria, rapsoda autoexiliada que regresa junto a un amante italiano porque está quedándose sin dinero; y el tío Ramón, hermano menor de la madre de Felipe, personaje bisexual y trotamundos, quien aparece inesperadamente en casa perseguido por la policía franquista.

El punto de tensión máxima en el desarrollo de la trama se ubica en la tercera parte (capítulo “Los bichos raros”) cuando todos estos personajes se reúnen en secreto y de madrugada en el salón más importante de la casona para oír poemas

de Federico García Lorca recitados por Victoria. Mientras la rapsoda experimenta uno de sus habituales éxtasis artísticos, Ramón manosea a Mary en el sofá, y el orgasmo de la criada se yuxtapone sarcásticamente con las evocaciones gitanas del poeta granadino: “apretó la boca y puso cara de susto, como si acabase de cometer un sacrilegio con aquel gritito mientras tía Victoria, llena de trance, no encontraba la forma de quitarse de encima la pena de los gitanos” (211). Felipe descubre en Mary una sortija de rubí perteneciente a Victoria y cierra el episodio con sus gritos delatores, movidos en verdad por celos amorosos. El equilibrio se romperá definitivamente (Mary es despedida, Ramón se marcha nuevamente y Victoria se encierra por días enteros en su cuarto), pero Felipe ya ha aprendido algo respecto de su lugar en el mundo que será irreversible, y que a pesar de la inocencia con que lo enuncia debe leerse como una instancia fundamental de aprendizaje: “era mucho mejor, más divertido y más emocionante, estar con los bichos raros. Así que no tenía que darme vergüenza cuando se me ocurría que de mayor iba a ser un bicho raro” (212).

Al grupo de adultos mentores se suma la presencia esquivada y misteriosa de otro tío abuelo del pequeño, Ricardo, cuya única ocupación consiste en criar palomas y deambular por las noches, como si fuera un fantasma. De una forma u otra, todos los adultos retratados en la novela tienen influencia formativa en Felipe y poseen cualidades que los singularizan de un modo que, si bien se acerca al estereotipo y al grotesco, descubre una realidad que condice con la idea de una (hetero)normalidad imposible característica de toda la obra de Mendicutti. En este sentido, se leen también los acontecimientos relacionados con otros personajes secundarios, como la bisabuela Carmen y la criada Caridad, cuyos achaques irreverentes resultan orgánicos en relación con el sistema de la (hetero)normalidad nacional-católica. Por un lado, la respetable anciana, que agoniza en su cuarto, perturba el ambiente de la casona, como en las historias góticas, mediante el relato a gritos de antiguas aventuras amorosas que habría tenido de joven con “una cuadrilla entera de bandoleros” en Sierra Morena (32), y tiembla “no de sofocación” sino “de contento” (155) ante la vista de fotografías de hombres desnudos, que Mary coloca frente a sus ojos. Al poner en escena la sospechosa relación de continuidad entre respetabilidad social y desenfreno sexual, la historia de Carmen Lebert resquebraja la apariencia moral y monolítica de una clase, la burguesía acomodada, y de su vínculo con el sistema político e ideológico del franquismo (Carmen chillaba también cuando Victoria insultaba a Franco). Por otro lado, los ataques de invisibilidad y pérdida de las partes de su cuerpo (135) que sufre Caridad, anciana pobre y sin descendencia, emergen como símbolo de la decadencia familiar y metáfora de lo invisible, es decir, de aquello que nadie nombra porque constituye, como los bandoleros de Carmen, la porción abyecta que a un tiempo nutre y amenaza la coherencia de las identidades normalizadas. Así como Victoria se ve obligada a vender sus joyas, la tía Blanca se muda al Barrio Bajo porque se casa con un constructor de menor estatuto social y el negocio familiar no alcanza para sostener el estilo de vida y las costumbres de antaño, las anomalías de Caridad condicen con ese universo en vías de extinción.

Como en todas sus referencias a hechos y discursos de adultos, el narrador, en su calidad de memorialista y testigo de sus irreverencias, se limita a reproducir lo que recuerda, sin juzgar ni interpretar. Con todo, la metáfora sexual emerge para clausurar con un último sentido cualquier otro registro semántico: en definitiva, la invisibilidad de Caridad es solo comparable a los sentimientos del niño, a medida que este se descubre en relación con los otros: “a lo mejor me estaba pasando algo parecido a lo que le pasaba a la tata Caridad, que me estaba haciendo invisible” (160).

El operativo *camp*

Es aceptada como un hecho la relación de continuidad, e incluso de identidad, que tienen el *Bildungsroman* y la autobiografía o la novela autobiográfica (Kushigian, 1987; Rodríguez Fontela, 1996), géneros que en *El palomo cojo* se articulan, a su vez, con las memorias y con el modo gótico. Las experiencias de Felipe, relatadas como sucesión de experiencias y de pruebas acompañadas por distintos adultos mentores, dan lugar a un texto a medio camino entre la autobiografía y la novela de formación o *Bildungsroman*. En relación con las memorias, esta novela entra en diálogo con la tradición bastante consolidada de memorialistas de guerra y de posguerra en la que se destacan Rafael Alberti, Francisco Umbral, Carmen Martín Gaité, Josefina Aldecoa o Eduardo Haro Tecglen³. Por último, la composición del ambiente a partir de la casona, del miedo y de la experiencia del despertar sexual de un personaje inocente contribuye a hacer de esta novela un buen ejemplo de relato gótico con sus particularidades inevitablemente ligadas a la conciencia de género sexual que subyace a este tipo de literatura. El elemento gótico, vinculado a una tradición de literatura menor y femenina (Amícola, 2003) contribuye al efecto paródico que aquí comentamos.

Esta suerte de *continuum* narrativo cristaliza en un espacio de enunciación y de percepción que, como en otras novelas de Eduardo Mendicutti, abrevia y se configura en un tipo de sensibilidad específicamente asociada a la percepción *gay* y en la que la parodia y la resignificación constituyen elementos nucleares. Nos referimos a la sensibilidad *camp*, cuyo desarrollo en la España postransicional se logró, a nuestro parecer, gracias a la literatura de Eduardo Mendicutti y al cine de Pedro Almodóvar.

En su lectura del *camp* como expresión acabada del posvanguardismo, José Amícola (2000: 52) interpreta la reutilización y la transformación de la cultura de masas por parte de esa estética (originada en Estados Unidos con el arte pop

³ Nos referimos a *La arboleda perdida* de Rafael Alberti, compuesta por dos volúmenes (1977), a *Memorias de un niño de derechas* (1972) de Francisco Umbral, al ensayo *Usos amorosos de la postguerra española* (1987) de Carmen Martín Gaité, a la trilogía *Historia de una maestra* (1990), *Mujeres de negro* (1994) y *La fuerza del destino* (1997) de Josefina Aldecoa, y a *El niño republicano* (1996) de Eduardo Haro Tecglen.

en los años sesenta, pero con antecedentes durante el periodo clásico del cine de Hollywood) como una crítica de la cultura dominante realizada, paradójicamente, en sus mismos términos. El *camp* aparece como la manifestación más singular e inasible del último tramo del siglo XX, venida de “los homosexuales”, grupo marginalizado e invisibilizado, y puesta en los términos de la cultura dominante al servicio del ataque *queer* hacia sus convicciones más arraigadas (Amícola, 2000: 48). La obra de Mendicutti, y específicamente la novela *El palomo cojo*, conforma un ejemplo muy claro de parodización *camp* de ciertas tradiciones literarias⁴, así como de revalorización positiva de la cultura de masas y de sus códigos puestos al servicio de la configuración de una subjetividad disidente. En este sentido, es importante tener en cuenta las particularidades histórico-culturales de la España franquista durante los años cincuenta, así como la disponibilidad al consumo de productos culturales relativos a la nostalgia y la recuperación memorialística, que caracteriza a la sociedad de los años noventa en adelante.

En la primera aproximación sistemática hacia el *camp*⁵ hecha en 1964, Susan Sontag (1984: 304–306) lo definió como “una manera de mirar el mundo como fenómeno estético”, particularmente asociada al gusto homosexual, en la que se pone el acento sobre el estilo y el artificio (amaneramiento, teatralidad, melodrama), es decir, sobre el “ser impropio de las cosas”. Proveniente de una conciencia extravagante y de una sensibilidad “irreprimible, virtualmente incontrolada” (1984: 311), el *camp* sería, de hecho, la vía de integración de los artistas homosexuales en la sociedad. Como señala Amícola (2000: 52), las mujeres en un principio no se presentaron como productoras de sentido *camp*, sino que fueron “el objeto obligado de la representación a través de un espejo distorsionante de la supuesta esencia de lo femenino”. En términos generales, ante la presión heterosexual compulsiva y los códigos enunciativos hegemónicos que delimitan y coartan las posibilidades de definirse como “persona” (Amícola, 2000: 50) el *camp* puede pensarse como una manifestación estética del discurso *queer*. De acuerdo con Moe Meyer (1994: 4), la función del *camp* es, precisamente, la producción de visibilidad social *queer*: “thus I define camp as the total body of performative practices and strategies used to enact a queer identity, with enactment defined as the production of social visibility”.

La parodia *camp* es, para Meyer, el proceso por el cual las identidades marginalizadas y privadas de derechos avanzan sobre sus intereses incorporando al discurso códigos de significación alternativos que se anudan a las estructuras de significación preexistentes. Este proceso, que expone las relaciones asimétricas entre un orden dominante, y poseedor del original, y una alteridad que solo cuenta con la alternativa paródica, expresa tensiones y relaciones de poder, en virtud de que es precisamente el orden dominante el que define e instaura códi-

⁴ Otros ejemplos de parodia son el relato de ascensión mística de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997) y la reescritura del código caballeresco de *Los novios búlgaros* (1993).

⁵ El origen del término *camp* proviene del verbo francés *se camper* (“plantarse en actitud arrogante, provocativa, ante algo o alguien”) (Amícola, 2008: 283). En el *slang* inglés, *camp* es un adjetivo que denota afeminamiento, exageración y homosexualidad.

gos de significación genuinos y a partir de los cuales se establece la producción de valor como prerrogativa de ese orden. Por eso, para Meyer (1994: 9) el encabalgamiento de la parodia sobre el monopolio del orden dominante respecto de la autoridad de la significación produce en el *camp* el efecto simultáneo de una transgresión y una invocación del espectro de la ideología dominante, situación que en muchos casos puede llevar a creer que el *camp* estaría precisamente reforzando ese orden. En la tensión entre el original y la copia, la estética *camp* expresa una forma de continuidad con el pasado y la tradición, pero lo hace obligando al espectador a problematizar los fundamentos de las certezas heterocentradas (Amícola, 2000: 53).

Con *El palomo cojo*, publicada en el umbral de un periodo de recuperación memorialística que se extiende hasta el presente, el operativo *camp* irrumpe en el seno de las discusiones sobre la memoria colectiva, al proponer un tipo de representación que desestabiliza y resignifica los lugares comunes del recuerdo colectivo. En esta novela encontramos —permítasenos la división— dos niveles de *camp*: uno argumental y otro procedimental. En el nivel argumental vemos cómo la composición de los espacios replica el ambiente preferido de los relatos góticos y cómo desfilan a lo largo de las páginas objetos, intereses y amaneramientos propios de una sensibilidad que, como el *camp*, explota y recicla el *kitsch*⁶ de la cultura de masas (Amícola, 2000: 51–52; Kleinhans, 1994). En lo procedimental, el *camp* emerge como espacio apto para la parodia de estructuras significativas ligadas a los géneros de la autobiografía y el *Bildungsroman*, consolidados por una tradición doblemente hegemónica: por masculina y por heterosexual (Amícola 2003 y 2007). A continuación comentaremos, a modo de ejemplos del operativo *camp* de la novela, algunos de los múltiples guiños culturales que resignifican, por un lado, la tendencia capitalista hacia la nostalgia en el último fin de siglo y, por el otro, las asignaciones aparentemente estables de roles y atributos de género de acuerdo con el sistema de significación binario. En estos objetos, actitudes y gestualidades encontramos un espacio fecundo para la promoción de un tipo de memoria que abarca lugares comunes pertenecientes a los marcos sociales y compartidos de la memoria que describiera Maurice Halbwachs (2004) pero que los transforma, en la reiteración, en función de una clara (y política) misión de visibilización de las identidades abyectas.

En el primer capítulo de la novela, el narrador menciona que por esos años solía pensar en que cuando fuera mayor sería “artista de cine” (17). La neutralidad genérica del adjetivo le permite sostener un equívoco que se decantará hacia el femenino a medida que el relato se adentra en los modelos que el niño adopta para sus identificaciones y que serán la tía Victoria, artista, aunque no de cine, y Sissi, el personaje de la emperatriz austríaca encarnado por Romy Schneider

⁶ Entendemos aquí lo *kitsch* en el sentido general del término, como el arte popular y comercial que imita, sustituye y reproduce el arte alto, de acuerdo con patrones formulaicos y en función de un pretendido buen gusto.

en la célebre trilogía del director austriaco Ernst Marischka, estrenada entre 1955 y 1957. Felipe fantasea con la edulcorada escena del vals de la princesa con el emperador (en *Sissi Emperatriz*, de 1956) y se imagina, en contra de las indicaciones de su prima, llevando el vestido de Sissi. Con ironía el narrador explica: “¿y qué culpa tiene uno de lo que sueña? Además, entre un vestido de Sissi y un uniforme de almirante, por bonito que fuera el uniforme, no había ni comparación” (153). La toma de partido por el atuendo glamoroso, máxima exacerbación de lo femenino, recoge un guiño *camp* que se decodifica en el contexto de una enunciación que apela al lector varón no heterosexual y delimita un terreno común de percepción inserto en los marcos sociales de la memoria relacionados con los recuerdos del ámbito de la cultura de masas. El cineasta Luchino Visconti es otro emblema *camp* (Sontag, 1984: 305) aludido en *El palomo cojo*. La presencia invasiva de las palomas del tío Ricardo se resignifica positivamente cuando Victoria mira con ojos empáticos a un ejemplar solitario y cojo, al que bautiza Visconti en homenaje a la sensibilidad, el genio y la elegancia del cineasta italiano (97).

Otros ejemplos de objetos y referencias culturales resignificados como parte del proceso de aprendizaje de Felipe son los “tebeos de amor” y la novela *Mujercitas* (177–178), lectura muy popular entre las mujeres durante el franquismo. Este libro “emocionante” (178) se transforma, de hecho, en un objeto de culto para la sensibilidad del niño, y es precisamente su lectura la que Felipe lleva a cabo en el inicio del capítulo “Yo tuve un amor secreto” (el segundo de la tercera parte), en el que se recrea en modo *camp* una típica escena de seducción decimonónica heterosexual, protagonizada en este caso por Felipe y su tío Ramón (181). Si una de las características del *camp* es, como señala Chuck Kleinhans, su capacidad irónica y al mismo tiempo sentimentalmente comprometida de incorporar y reciclar el *kitsch* de la cultura de masas (1994: 160), la dualidad narrador/personaje, en cuanto voz adulta del presente y niño inocente del pasado, permite precisamente ese doble juego de teatralidad y autenticidad, ironía e intensidad, al que el lector también es invitado a participar.

Será, por último, una postal muy sentimental hallada entre las pertenencias del tío Ramón (y guardada por Felipe con celoso secreto) otro objeto también *kitsch* que aglutinará a modo de ícono los aspectos políticos y sexuales disidentes de la novela. Se trata del dibujo de un perro que mira enamorado a un palomo posado sobre la rama de un árbol. La cursilería de la imagen se acompaña de la sentimental dedicatoria de un antiguo amante de Ramón, de nombre Federico (57). El narrador insiste varias veces sobre la carga emocional de su identificación con esa postal, cuyo contenido se aprende de memoria (57), pero lo que no está explícito, y que el lector en efecto repone, es la posibilidad de vincular por homonimia el significante “Federico” con el histórico Federico García Lorca, a quien, como se ha mencionado, la novela rinde homenaje y quien, gracias a las palabras de Victoria, constituye una referencia fuerte para la subjetividad de Felipe: “Creo que contigo —dijo tía Victoria, muy contenta—, Federico va a salir ganando” (202).

Conclusiones

La originalidad de la obra de Mendicutti reside, a nuestro juicio, en la reutilización de ciertos significados culturales en función de la emergencia y consolidación de una subjetividad cuyas vivencias no se ajustan a los lugares compartidos del recuerdo colectivo. En contraste con la recuperación de índole sociológico-literaria que hicieran en sus célebres memorias ensayísticas Francisco Umbral (1972) y Carmen Martín Gaité (1987) en relación con el acervo cultural *kitsch* y de la cultura de masas que dieran forma a actitudes, creencias y sentimientos de la burguesía española durante el franquismo, el operativo *camp* de Mendicutti se emplazaría como su reverso no heterocentrado. Esta propuesta transgresora logra, mediante la parodia de géneros literarios, el reciclaje del gótico y la evocación costumbrista, visibilizar la emergencia de una subjetividad disidente precisamente como resultado, de un lado, de procesos de socialización que involucran identificaciones, gustos y saberes propios de burguesía de posguerra (algunos políticamente disidentes y otros, más obedientes, relativos a la construcción de la subjetividad femenina) y, del otro, de modos *queer* de reiterar y apropiarse de esas conductas.

Referencias bibliográficas

- Amícola, José (2000): *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós.
- Amícola, José (2003): *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Amícola, José (2007): *Autobiografía como autofiguration. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Assmann, Ian (2008): *Religión y memoria cultural. Diez estudios*, Buenos Aires, Ediciones Lilmod.
- Halbwachs, Maurice (2004): *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos.
- Kleinmans, Chuck (1994): "Taking out the trash. Camp and the politics of parody", en Moe Meyer (ed.), *The poetics and politics of camp*, London, New York, Routledge, pp. 157–173.
- Kushigian, Julia (1987): "Transgresión de la autobiografía y el *Bildungsroman* en *Hasta no verte Jesús mío*", *Revista Iberoamericana*, 140, pp. 668–677.
- Mendicutti, Eduardo (2001): *El palomo cojo*, Barcelona, Tusquets.
- Rodríguez Fontenla, María de los Ángeles (1996): *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa hispánica*, Kassel, Edition Reichenberger.
- Sontag, Susan (1984): "Notas sobre lo Camp", en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, pp. 302–321.

Eduardo Mendicutti's *El palomo cojo* (1991). Towards a Camp Memory

Keywords: Francoism — collective memory — novel — Eduardo Mendicutti — *camp*.

Abstract

The purpose of this work is to analyze Eduardo Mendicutti's *El palomo cojo* (1991) as a novel about the raising of the abject consciousness within the social, moral and cultural canons of the Francoism Spain during the 1950s. *El palomo cojo* joints three narrative genres related to the self: autobiography novel, memories and *Bildungsroman*, and uses also descriptive elements and motifs of the gothic novel. The camp sensibility appears as the semantic and ideological space that gathers and resignifies these multiple narrative inscriptions.

Fecha de recepción: 2 de junio de 2020

Fecha de aceptación: 22 de julio de 2020

ALFREDO MARTÍNEZ-EXPÓSITO

ORCID: 0000-0002-7283-3015

University of Melbourne

Correo: alfredo.m@unimelb.edu.au

La escena primordial en *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar*

Palabras clave: Pedro Almodóvar — autoficción — autobiografía — escena primordial.

Resumen

Dolor y gloria ejemplifica la ambigua relación de Almodóvar con su propia biografía como materia narrativa. En la escena central de la película (cúspide argumental, estructural y simbólica) se narra la toma de conciencia homosexual del protagonista. Un análisis de esta escena primordial revela la presencia de numerosos elementos mitológicos, tanto en el plano narrativo como en el simbólico.

Dolor y gloria (2019) ha sido unánimemente considerada por la crítica como la película más abiertamente autobiográfica de Pedro Almodóvar. A esta consideración ha contribuido en no poca medida el propio director a través de declaraciones públicas y, sobre todo, de las referencias intertextuales que desde la propia película establecen vínculos explícitos tanto con sus declaraciones como con películas anteriores. El carácter autobiográfico de *Dolor y gloria* se ha convertido, como no podía ser de otra manera, en uno de los códigos de lectura más ampliamente consensuados por la crítica y, por ello, no es de extrañar que la película haya adquirido una cierta aura de manifiesto personal almodovariano o incluso de culmen programático de un ciclo de narraciones del yo¹. El alter ego de Almodóvar en esta película es un director de cine llamado Salvador Mallo (Antonio

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

¹ Ianko López (2019) se hace eco de una opinión expresada por el propio Almodóvar según la cual *Dolor y gloria* constituiría una “trilogía masculina” con *La ley del deseo* (1987) y *La mala*

Banderas) que, aquejado de diversas dolencias y enfermedades, ha permanecido alejado de la actividad artística durante un tiempo indeterminado. La película desgana el proceso mediante el cual Salvador decide volver a escribir y a rodar.

La deliberada ambigüedad entre ficción y autobiografía de algunos episodios de la película sitúa a *Dolor y gloria* dentro de la poética de la autoficción, que caracteriza una tendencia en absoluto menor de la carrera de Almodóvar como guionista. Es bien conocida la tendencia del director a comentar públicamente los elementos presuntamente autobiográficos de sus películas “in a double movement of revelation and concealment” (Smith, 2013: 23). Así, ciertas anécdotas confirmadas por el propio Almodóvar como autobiográficas se funden en una narración ficticia lo suficientemente estilizada como para evitar un pacto autobiográfico automático entre director y espectador². Un ejemplo lo constituye la casa cueva de Paterna: si bien la familia de Almodóvar nunca residió en esa localidad valenciana, sí lo hizo en la población ciudadrealeña de Calzada de Calatrava, en cuya comarca también existen casas cueva como la que aparece en la película³. La ambigua relación autoficcional así establecida crea dos espacios diferentes de interpretación. Por una parte, la Paterna real ha buscado sacar provecho de los beneficios turísticos y de imagen creados por el efecto llamada de la película. Por la otra, la subtrama que relata este episodio de la vida de Almodóvar se ve favorecida por una localización en la que, según sus propias declaraciones, el director ve un reflejo de su propia infancia que, además, contribuye a la caracterización psicológica de sus personajes:

Descubrí las cuevas de Paterna hace 15 años cuando estaba localizando para *La mala educación* y me quedé enamorado [...] Las cuevas están llenas de vida, es uno de mis escenarios favoritos de la película [...] Quería contraponer los recuerdos sombríos y de humillación que tiene una madre pobre de la posguerra con la ilusión del niño que se conforma con ver el sol a través del tragaluz (Almodóvar en Herrero, 2020).

También Penélope Cruz, que encarna a la madre en esta subtrama, se sintió particularmente inspirada por el carácter maravilloso de la cueva: “Es un lugar mágico, había oído hablar mucho del sitio pero no había estado nunca y me inspiró mucho. Me ayudó mucho a sacar el personaje adelante, a entender cómo vivía esta mujer, con ese niño y ese marido. Es uno de los lugares más especiales en los que he rodado” (Cruz en Herrero, 2020). Como veremos, el tercer personaje importante relacionado con el espacio mágico y maternal de la cueva será Eduardo, el albañil que protagonizará con el niño Salvador la escena primordial en los últimos minutos de *Dolor y gloria*.

educación (2004). Por sus coincidencias temáticas, debería agregarse a esta lista *Los abrazos rotos* (2009).

² Como ejemplo de otros muchos artículos de la misma índole, el diario *El Mundo* recopiló una lista de las revelaciones personales de Almodóvar en *Dolor y gloria*, entre las que se cuentan, por ejemplo, las referencias a su domicilio privado, sus enfermedades, recuerdos de infancia y sus relaciones con actores (Vegas, 2019).

³ Almodóvar nació y pasó los primeros ocho años de su vida en esta comarca (Zurián, 2013: 40).

Dolor y gloria contiene siete episodios relacionados de manera más o menos directa con la vida del director, cada uno de ellos en torno a un personaje clave. Siguiendo el orden diegético aparece en primer lugar la madre (Penélope Cruz) lavando ropa en el río en compañía de otras vecinas del pueblo. En segundo lugar, Alberto Crespo (Asier Etxeandia), el protagonista masculino de una ficticia película titulada *Sabor* y dirigida por Salvador Mallo treinta años atrás⁴. Tercero, la llegada de Salvador con sus padres a Paterna, donde conocen a Eduardo (César Vicente), un albañil analfabeto al que el niño enseña a leer y escribir a cambio de su ayuda con el acondicionamiento de la casa cueva. Cuarto, la presencia constante pero amortiguada de una asistente personal (Nora Navas) que se encarga de todos los asuntos prácticos de la vida del protagonista. Quinto, la inesperada visita de Federico Delgado (Leonardo Sbaraglia), un argentino con quien el protagonista mantuvo una relación sentimental casi cuarenta años atrás. En sexto lugar, la ancianidad y fallecimiento de la madre (Julieta Serrano). Y en séptimo lugar, la toma de conciencia sexual del niño Salvador al sorprender desnudo a Eduardo, el albañil, en una escena de gran intensidad emocional cuyo recuerdo inspira al Salvador adulto para escribir y rodar una nueva película que habrá de titularse *El primer deseo*.

Estos siete episodios pertenecen a dos cronologías diferentes que aparecen alternadas a lo largo de la película. A primera vista, parecería que la ordenación lógica sería comenzar con los recuerdos de infancia (episodios primero, tercero y séptimo), para luego continuar con los episodios del momento presente (segundo, cuarto y quinto, con el sexto como *flashback*). Sin embargo, en la última escena de la película, en la que por un momento da la impresión de que retrocedemos al tercer episodio (madre e hijo haciendo noche en una estación de camino hacia Paterna), la cámara retrocede lentamente y, al ampliarse el campo, se revela que la escena constituye en realidad el rodaje de una película. Al no poder tratarse sino del rodaje de *El primer deseo*, película escrita tras el empuje emocional propinado por sus recuerdos de infancia, el orden cronológico de los siete episodios descritos ha de ser el siguiente: sexto (madre anciana), segundo (Alberto Crespo), cuarto (asistente), quinto (Federico Delgado) y, a continuación, el rodaje de una película (episodios primero, tercero y séptimo).

La fragmentación y reordenación de los episodios es uno de los recursos de distanciamiento que Almodóvar más frecuentemente usa en sus películas. En *Dolor y gloria*, el orden de los episodios está cuidadosamente calculado para crear por lo menos dos efectos de interpretación. Por una parte, la alternancia entre momentos de la infancia y momentos actuales sugiere un paralelismo narrativo

⁴ Las referencias a las profundas desavenencias entre director y actor por el enfoque del personaje, y su posterior distanciamiento hacen recordar la relación que en la vida real mantuvieron Pedro Almodóvar y Eusebio Poncela a raíz del rodaje de *La ley del deseo* (1987), estrenada treinta y dos años atrás al igual que *Sabor* en *Dolor y gloria*. Sin embargo, Almodóvar ha negado esta referencia en declaraciones públicas, aduciendo que el personaje de Alberto Crespo está basado en sus desacuerdos con varios actores: podría referirse a Lluís Homar, de quien se distanció tras el rodaje de *Los abrazos rotos*.

entre las dos historias a las que dan lugar: la historia del despertar sexual del protagonista niño y la historia de un nuevo despertar creativo en la madurez. Por otra parte, el último de los episodios, que narra el momento en el que el protagonista niño es consciente por vez primera de su deseo sexual, ocupa un lugar de privilegio en la arquitectura narrativa de la película, ya que todos los demás episodios se remiten a él: se erige así en el momento climático que liga todos los episodios y dota de sentido a la película. Considerado en su dimensión biográfica, este episodio describe uno de los momentos de mayor intensidad emocional de la vida humana: el despertar a la sexualidad. Pero el hecho de que este despertar lo sea a una sexualidad homosexual en la España rural de los años cincuenta dota al episodio de una densidad emocional asociada a la estigmatización de la homosexualidad en una sociedad intensamente patriarcal y homófoba. Ahora bien, considerado en su dimensión narrativa, el episodio del despertar sexual adquiere en *Dolor y gloria* una serie de resonancias insospechadas: no solo es el momento climático de la película, sino que también es el gozne estructural que une las dos líneas cronológicas al funcionar como detonante del despertar creativo del protagonista maduro y, sobre todo, es un episodio construido sobre un entramado de referencias mitológicas. Este episodio constituye, pues, la escena primordial de la película.

Dicha escena evoca la idea freudiana (*Urszene*) de que el niño puede ser testigo del acto sexual entre sus padres que, al interpretarlo como acto violento, puede traumatizar su posterior desarrollo psicosexual. En *Dolor y gloria*, Salvador es testigo no de un acto heterosexual sino de la imagen de un hombre desnudo cuya visión le produce una súbita toma de conciencia de su homosexualidad.

La escena está planteada en términos inconfundiblemente arquetípicos y míticos. Tiene lugar en la casa cueva cuya pieza central es un amplio hogar iluminado por un tragaluz. Eduardo está alicatando una de las paredes mientras el prepúber Salvador lee en una silla bajo la luz solar que entra por el tragaluz. Eduardo, con cierta inquietud, pregunta a Salvador cuándo espera que regrese la madre. Salvador le responde que aún ha de tardar. Entonces Eduardo abandona los azulejos, toma un tosco trozo de papel acartonado y se dispone a dibujar un retrato de Salvador. Sobre el sonido extradiegético de la canción italiana *Come sinfonia* (1961), la cámara capta en planos alternos los ojos de Eduardo fijos sobre el niño y la figura de Salvador leyendo su libro bajo la luz solar en actitud despreocupada. Eduardo muestra a Salvador su boceto a lápiz y le dice que lo terminará más tarde. Le pide permiso para lavarse ya que se ha ensuciado con el trabajo de alicatado. Salvador se lo da y le entrega una pastilla de jabón. Acto seguido se retira a su cuarto y se queda transpuesto sobre la cama: la canción cesa y aumenta de volumen el sonido diegético del agua y las cigarras. La cámara muestra planos de Eduardo desnudándose, enjabonándose y lavándose de cuerpo entero sobre una palangana con la ayuda de una jofaina. Su cuerpo desnudo y brillante bajo la luz cenital es captado en primeros y medios planos que no hacen esfuerzo alguno por ocultar los genitales de Eduardo. Cuando termina de bañarse, Eduardo pide a Salvador una toalla. Salvador se levanta de la cama y avanza por el

mal iluminado pasillo de la vivienda hacia el soleado hogar. Entonces la cámara nos ofrece el punto de vista de Salvador en el momento en que divisa el cuerpo desnudo, húmedo y brillante de Eduardo. Un plano de la mirada atónita de Salvador da paso a un plano ralentizado en el que el niño flaquea y cae de rodillas, y luego con todo su peso, al suelo. Eduardo, alarmado, acude a socorrerlo. Tras una breve elipsis llega la madre, que al enterarse de lo sucedido reprende a Salvador por no protegerse del sol, y a Eduardo por gastar el agua que a ella tanto esfuerzo le cuesta acarrear desde el pozo.

El engarce de este recuerdo de infancia, tal como lo filma Salvador Mallo en su película *El primer deseo*, con el momento actual se produce gracias al dibujo de Eduardo, un elemento narrativo que se corresponde con lo que Bordwell (2008: 202) denomina “objeto circulante”, un objeto que en películas con múltiples tramas aparece relacionado con más de un personaje o con más de una línea narrativa. El dibujo, ya coloreado, aunque todavía casi solo un boceto, acaba con los años, y por circunstancias desconocidas, en una galería de Madrid a la que el Salvador Mallo actual llega por pura casualidad. Es el encuentro con ese dibujo el que le hace revivir aquel momento crucial en su vida, del que el tosco trozo de papel acartonado es prueba y testigo. Tras recuperar el dibujo, Salvador comienza a escribir el guion de la que será su nueva película en una sucesión de primerísimos planos: el dibujo, un *smartphone* en el que suena diegéticamente la cantante Mina interpretando *Come sinfonia*, las manos de Salvador tecleando en el ordenador, su rostro mientras escribe, y un paneo horizontal de su pantalla en la que leemos letra a letra el título: *El primer deseo*.

Un repaso somero de esta descripción nos permite subrayar lo siguiente. En primer lugar, la escena del primer deseo no es una reconstrucción autobiográfica sino una recreación artística y metacinematográfica que procede de la película-dentro-de-la-película *El primer deseo*. Aunque no podemos conocer el grado de realismo o de fidelidad memorialística que Salvador Mallo pretende dar a su película, sí sabemos que la escena está cuidadosamente compuesta, coreografiada y sincronizada, como demuestra, por ejemplo, la simetría entre la mirada artística del Eduardo dibujante sobre Salvador y la mirada atónita de Salvador sobre el cuerpo desnudo de Eduardo.

En segundo lugar, resulta evidente que en la estilizada composición de la escena se hace uso de varios motivos mitológicos cuya movilización intertextual no parece ser en modo alguno casual. El motivo de la mirada enceguecida ante un ser de belleza excepcional, frecuentemente observado de manera accidental y furtiva mientras se baña en un río o lago, aparece en multitud de relatos mitológicos. Así, por ejemplo, la visión de Atenea bañándose desnuda provoca la ceguera de Tiresias, que a cambio recibe el don de la visión profética. En otro relato, el cazador Acteón sorprende desnuda a Artemisa mientras se baña desnuda en la frondosidad de un bosque, y esta, en castigo, lo convierte en ciervo para ser inmediatamente devorado por sus propios perros de caza.

El motivo del héroe que se enfrenta a su destino articula el modelo mitopoyético de Joseph Campbell. Este modelo, concebido como una sistematización

de relatos mitológicos sobre el arquetipo del héroe y su periplo iniciático de transformación, se adapta deliberadamente a estructuras simbólicas y narrativas procedentes del psicoanálisis. Por ejemplo, el momento en el que el héroe cruza el umbral entre su mundo ordinario y el mundo extraordinario en el que tendrá su lugar su aventura, tiene su equivalente freudiano en la díada consciente/subconsciente. El mundo subconsciente e ininteligible de la aventura mítica está poblado, según Campbell, por monstruos arquetípicos que apelan a la libido del héroe y que le van guiando en su proceso de transformación:

The idea that the passage of the magical threshold is a transit into a sphere of rebirth is symbolized in the worldwide womb image of the belly of the whale. The hero, instead of conquering or conciliating the power of the threshold, is swallowed into the unknown, and would appear to have died. [...] This popular motif gives emphasis to the lesson that that passage of the threshold is a form of self-annihilation. [...] The temple interior, the belly of the whale, and the heavenly land beyond, above, and below the confines of the world, are one and the same (Campbell, 2008: 74–77).

La escena primordial de *Dolor y gloria* está, pues, dotada de un espesor de referencias mitológicas que apuntan a los motivos transfiguradores del traspaso de un umbral iniciático, la visión furtiva que provoca ceguera, y el objeto de deseo subconsciente que súbitamente golpea la conciencia. Los elementos arquetípicos del agua, la cueva y la luz que caracterizan la estilización de esta escena son suficientemente explícitos en sus referencias platónicas.

Por si quedara alguna duda sobre la importancia del episodio, el entramado mitológico que en él se pone en funcionamiento viene antecedido por una serie de referencias previas en episodios anteriores. En el primer episodio, por ejemplo, las lavanderas hacen constantes alusiones al agua del río, imaginan la libertad de poder bañarse desnudos de la que gozan los hombres, e incluso se hacen menciones al jabón que cumplirá una función visual importante cuando Eduardo enjabone su cuerpo desnudo en la escena primordial. El episodio protagonizado por el actor Alberto Crespo gira en torno al monólogo *La adicción*, un texto confesional de Salvador Mallo en el que, entre otros recuerdos⁵, habla del cine de su infancia. La homosexualidad que explota en la conciencia de Salvador en la escena primordial es también la nota dominante de la película *Sabor*. El episodio protagonizado por Federico Delgado remite por oposición a la escena primordial: si lo que Salvador siente por el cuerpo desnudo y brillante de Eduardo es un deseo desconocido e irrepetible (lo “desconocido abrumador” que psicoanalistas como Otto Fenichel localizan en la mirada de la *Urszene*), la visita de Federico en los albores de la vejez representa un sentimiento crepuscular, quizá un amor tardío, hecho de recuerdos más que de cuerpos. El episodio protagonizado por la anciana madre, en los umbrales de su muerte, resulta mucho más trascendental

⁵ Entre las varias alusiones intratextuales hay una que remite al episodio del río con una connotación homoerótica: “Recuerdo la Costa de Marfil, decenas de jóvenes musculosos lavando la ropa en el río”.

que los anteriores al tratarse básicamente de una despedida llena de resonancias simbólicas que con toda seguridad encierra claves personales de las que quizá únicamente el propio Almodóvar sea consciente. Uno de estos simbolismos es el de la ligereza como valor opuesto a la pesadez. “Al sitio donde voy quiero entrar muy ligera”, sentencia la madre al dar a Salvador instrucciones sobre su mortaja. El anti-valor de la pesadez era precisamente la mayor crítica que Salvador había hecho al actor Alberto Crespo por su actuación en *Sabor*. La ligereza es, también, uno de los atributos mitológicos de la deidad que se baña, encarnada por Eduardo en la escena primordial. Y la pesadez del cuerpo que se desploma es lo que caracteriza el desvanecimiento/ceguera de Salvador en esa escena. Otro simbolismo en este episodio es el del fracaso: “No has sido un buen hijo”, le reprocha la madre. “Te he fallado simplemente por ser como soy”, responde él. Aunque en las bio-historias almodovarianas (incluida *Dolor y gloria*) se reproduce con frecuencia la anécdota según la cual los padres del niño Almodóvar se preguntaban con extrañeza a quién habría salido un niño tan raro, lo cierto es que el motivo de la rareza, ese “ser como soy” verbalizado por el Salvador Mallo maduro, es una de las constantes del biografismo homosexual que se encuentra en infinidad de autobiografías y autoficciones (Bergman, 2014). “No me gusta salir en tus películas, no me gusta la autoficción”, declara sorprendentemente la madre de Salvador Mallo ante un atónito hijo que quizá no haya hecho sino autoficciones en su carrera como director de películas.

Freud usa la expresión *Urszene*, o escena primordial, para referirse al momento en que el infante contempla con sus propios ojos una escena que le pone frente a frente con la sexualidad, hasta ese momento velada o ignorada o censurada o reprimida. Con frecuencia, esa escena es la del sexo entre los progenitores. La contemplación de la escena primordial supone cruzar un umbral en la evolución psicosexual que no tiene vuelta atrás ni posibilidad de regreso. En su estructuración de los relatos mitológicos basados en el relato de aventuras, Campbell (2008) describe un momento similar en la construcción del héroe mítico: el traspaso de un umbral que aleja al héroe del mundo ordinario del que procede y lo conduce al mundo fantástico del riesgo y la aventura en el que se habrá de enfrentar a todo tipo de pruebas y en el que habrá de luchar contra seres monstruosos antes de poder regresar, transfigurado, a su mundo. Tanto la *Urszene* de Freud como el motivo del umbral de Campbell resultan apropiados para tratar de describir el poder simbólico de la escena primordial de *Dolor y gloria*.

El estallido de la conciencia homosexual de este episodio es simultáneamente un estallido de luz y de oscuridad. La cálida luz solar que inunda la cueva y dota de color y brillantez a la imagen del cuerpo desnudo de Eduardo se opone a la penumbra en la que permanece el resto de la vivienda, y sobre todo la cama en la que reposa Salvador. Y se opone, sobre todo, a la ceguera simbólica que experimenta el niño tras su desvanecimiento. La oposición luz/oscuridad es la representación sensible de otras oposiciones subyacentes más abstractas. Piénsese, por ejemplo, en la oposición entre un pasado de feliz inocencia infantil y un futuro incierto como adolescente homosexual en un colegio religioso, alejado del calor

materno y de la cueva protectora. De igual manera, el umbral que cruza Salvador al entrar en el mundo de la conciencia homosexual establece una oposición entre la liviandad de la ausencia de conciencia y la pesada carga de una conciencia que ya nunca podrá apagar, ni contener, ni apaciguar.

En conclusión, la escena primordial contenida en *Dolor y gloria* articula no solo la etopeya homosexual del protagonista, alter ego del propio Almodóvar, que recrea, autentifica y sublima el recuerdo mediante sucesivas voces narrativas, sino que restituye un sentido mitopoyético al intertexto homoerótico que esta película establece con *La ley del deseo*, *La mala educación* y *Los abrazos rotos*. Esta escena primordial conjuga elementos de la *Urszene* psicoanalítica, como el potencial traumático, con elementos arquetípicos y mitológicos, tales como el espacio simbólico y polisémico de la casa/cueva/madre, la alusión a relatos mitológicos clásicos y la estructura narrativa del rito de paso al mundo/conciencia de la sexualidad.

Referencias bibliográficas

- Bergman, David (2014): “Autobiography”, en E. L. McCallum y Mikko Tukhanen (eds.), *The Cambridge History of Gay and Lesbian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 643–659.
- Bordwell, David (2008): *Poetics of Cinema*, New York, Routledge.
- Campbell, Joseph (2008): *The Hero with a Thousand Faces*, Novato, New World Library. Tercera edición.
- Herrero, Nacho (2020): “Días de gloria en las cuevas de Paterna gracias a Pedro Almodóvar”, *El Periódico*, 26/01/2020, <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200126/dias-gloria-cuevas-paterna-donde-rodo-almodovar-7810228>>.
- López, Ianko (2019): “Entrevista a Pedro Almodóvar”, *Vanity Fair*, 17/03/2019, <<https://www.revistavanityfair.es/cultura/articulos/pedro-almodovar-pelicula-dolor-y-gloria-antonio-banderas-penelope-cruz/36927>>.
- Smith, Paul Julian (2013): “Almodóvar’s Self-Fashioning: The Economics and Aesthetics of Deconstructive Autobiography”, en Marvin D’Lugo y Kathleen M. Vernon (eds.), *A Companion to Pedro Almodóvar*, Malden, John Wiley & Sons, pp. 21–38.
- Vegas, Valeria (2019): “Las 20 revelaciones de Pedro Almodóvar que hace sobre sí mismo en *Dolor y gloria*”, *El Mundo*, 20/03/2019, <<https://www.elmundo.es/loc/famosos/2019/03/30/5c9cdf72fdddf55a8b463c.html>>.
- Zurián, Francisco (2013): “Creative Beginnings in Almodóvar’s Work”, en Marvin D’Lugo y Kathleen M. Vernon (eds.), *A Companion to Pedro Almodóvar*, Malden, John Wiley & Sons, pp. 39–58.

Primal Scene in *Pain and Glory* by Pedro Almodóvar

Keywords: Pedro Almodóvar — autofiction — self writing — primal scene.

Abstract

Dolor y gloria illustrates Almodóvar's ambivalence in relation to his own life story as fictional matter. The film's most important scene in terms of narrative, structure and symbolism describes the young protagonist's sudden homosexual awakening. An analysis of this primal scene unveils numerous mythological elements, both narrative and symbolic.

Fecha de recepción: 12 de noviembre de 2020

Fecha de aceptación: 16 de marzo de 2021

JUAN MARTÍNEZ GIL

ORCID: 0000-0002-7712-7910

Universitat Jaume I

Correo: gilju@uji.es

Autobiografía imprevista. *Gender y genre* en la obra de Norma Mejía*

Palabras clave: estudios trans — autobiografía — literatura española — Norma Mejía — *Transgenerismos*.

Resumen

En el contexto de las autobiografías trans publicadas en España a principios de los años 2000, la obra de Norma Mejía se erige como una de las más interesantes de las que tematizan experiencias de la transexualidad en los años 70, 80 y 90 (Mérida Jiménez, 2018). Su ensayo *Transgenerismos* (2006), derivado de su tesis doctoral, posee una gran cantidad de materia narrativa que puede ser calificada como autobiográfica debido a sus características textuales. Este mismo material encontramos en su novela *Lorena, mi amor* (2004), convertido en explícita ficción. El presente artículo pretende ofrecer una lectura en diálogo de ambos textos para analizar los mecanismos de los que hace uso la autora en su tránsito por diferentes géneros textuales con un mismo material autobiográfico, mostrando cómo es la necesidad de expresión identitaria de la propia Mejía, su *gender*, la que la lleva a transitar diferentes *genres*, de forma que no podríamos entender su obra fuera de sus condiciones vitales y de su historia personal.

Introducción

En el contexto de producción autobiográfica española, los textos procedentes de mujeres trans han venido representando un importante volumen de publicaciones desde el inicio de los años 2000 (Mérida Jiménez, 2018: 161). En la mayoría de ocasiones, estos textos relatan las experiencias vitales de sus autoras en la segunda mitad del siglo XX, vinculadas al mundo del espectáculo prin-

* El presente artículo ha sido realizado gracias a la ayuda predoctoral FPU19/00371 financiada por el Ministerio de Universidades del Gobierno de España. Se enmarca en el proyecto “La construcción discursiva del conflicto: territorialidad, imagen de la enfermedad e identidades de género en la literatura y en la comunicación social” (FFI2017- 85227-R).

cialmente y mediadas por la labor de una periodista o recopiladora que refina y ordena el relato (Pierrot, 2005; Matos, 2007). De esta forma, las mujeres trans en el terreno autobiográfico, tras haber atravesado grandes problemas de publicación y difusión durante el franquismo (1939–1975) y los primeros años de la democracia, súbitamente se han visto celebradas y recuperadas.

Dentro de este panorama de publicaciones, debemos destacar el conjunto de la obra de Norma Mejía, autora de la novela *Lorena, mi amor* (2004), una de las primeras —si no la primera— publicada por una mujer trans en España, y de *Transgenerismos. Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica* (2006), resultado de su tesis doctoral sobre la transexualidad, pionera en la academia española. Este último texto, publicado como ensayo por la editorial Bellaterra, resulta de especial interés para la temática que tratamos. Aunque en un inicio nos acerquemos a él como un volumen de plena naturaleza científico-académica, en realidad, contiene una altísima cantidad de relato autobiográfico de la propia autora, quien, en un ejercicio antropológico conocido como “etnografía extrema” o “autoetnografía”, utiliza su propia experiencia vital como material académico. Mejía, que hizo su transición ya en la cuarentena, y que ha desarrollado actividades tan dispares como la abogacía y la prostitución (en este orden), surge como un sujeto contrahegemónico dentro de los relatos de vida trans, que tipifican otro tipo de trayectorias vitales (Plummer, 1995).

Si leemos *Transgenerismos* en relación con *Lorena, mi amor* (2004), descubrimos gran parte de este mismo material vital pasado por el tamiz de la ficción, lo cual invita a una lectura en clave autobiográfica de la novela. En el presente artículo pretendemos realizar, sobre la base de una interpretación autobiográfica de ambos textos —ya justificada por Mérida Jiménez (2015)—, una lectura en diálogo para analizar los mecanismos de los que hace uso la autora en su tránsito por ambos géneros textuales con un mismo material narrativo, de la presupuesta veracidad que requiere la convención académica a la ficción novelesca.

***Transgenerismos* en clave testimonial**

Para realizar el ejercicio que planteamos, debemos invertir el orden de las publicaciones de Mejía en base a la verosimilitud que ofrecen. Aunque *Lorena, mi amor* se publicara con dos años de anterioridad, su ubicación en la colección de “ficciones” de la editorial La Tempestad, sin ningún tipo de referencia a un posible valor autobiográfico en sus paratextos, la sitúa, a primera vista, lejos del género. No obstante, en *Transgenerismos* —enmarcado en la veracidad que requiere un formato textual como el de la tesis doctoral/ensayo científico— existe un capítulo dedicado a la novela —“16. Lorena y Lili” (Mejía, 2006: 299–304)— donde se explica su argumento, la suerte editorial que corrió el manuscrito, se ubica su redacción años antes de la publicación de la tesis y se proporciona una interesante clave de lectura: “Tiene elementos autobiográficos (la narradora-

protagonista es alcohólica, lesbiana y andrófoba) y otros sacados de la vida de trans a las que he tratado. Por ello hay partes que también se encuentran en esta tesis, escrita varios años después” (302).

En cuanto a esta afirmación, consideramos pertinente explicar brevemente el contenido autobiográfico que posee *Transgenerismos* y que encontramos vertido en *Lorena, mi amor*. Debido a su carácter académico, podríamos aventurar que la inclusión de estos testimonios responde a una razón estrictamente científica. No obstante, parece también existir una vocación autobiográfica que pretende plasmar tanto la historia personal como la comunitaria, ofreciéndonos información de poco interés científico pero de gran envidia personal, como puede ser el relato de su propio matrimonio (Mejía, 2006: 189–193): “El día de nuestra boda fue uno de los más felices de nuestra vida, para ambas. No hicimos nada especial. Una ceremonia sencilla, con una juez muy maja, comida, las dos solas, en un buen restaurante y, por la tarde, cine” (191).

Como en todo relato autobiográfico, “son documentos de una época, de una situación social, de un grupo o clase social y de un género determinado. Es la vida de muchas vidas” (Miguel, 2017: 34). Por tanto, *Transgenerismos*, en su conjunto, nos presenta una red de relatos de personas trans con las que Mejía se cruza en su trayectoria vital, mostrando testimonios de muy diversa índole y que se ven atravesados por diferentes aspectos. El primero es temporal, pues el texto de Mejía recoge testimonios de la vida trans en España durante los años 70, 80 y 90. Aunque la mayoría de relatos que recoge corresponden a la Barcelona de los años 80 y 90 —época donde sus compañeras y ella ejercen la prostitución en Arc de Triomf, y más tarde el activismo en el Col·lectiu de Transsexuals de Catalunya— Mejía (2006: 90) atestigua también un primer acercamiento a la ciudad condal en los años 70: “decidí, después de mucho tiempo sin ir, dar un paseo por las Ramblas y me encontré con un espectáculo alucinante: la parte de baja de la ciudad estaba llena de transexuales, con sus buenos pechos, sus anchas caderas, su pelo largo y teñido, sus vestidos y maneras provocadoras”.

A lo largo de este pasaje (2006: 90–92), Mejía realiza una descripción de lo que califica como “la época de la primera y espléndida generación de transexuales” (16) que se lanza a conquista el espacio urbano a la mínima oportunidad de expresión y libertad tras la dictadura franquista. Por desgracia, tal júbilo resulta breve en tanto “empezaron a caer muertas como moscas. Las que no por sobredosis, por la mala calidad de la droga que les vendían, o por alguna consecuencia del sida” (92). Junto a este fragmento, las entrevistas que incluye el volumen a María (97–102) y a Lola (343–370)¹ completan el resto de materia narrativa que versa sobre esta década, evidenciando el gran interés de Mejía por conocer la vida y destinos de las personas trans en los años 70, cuando no fue parte sino observadora externa de la realidad trans barcelonesa.

¹ El testimonio de María es el único centrado en la órbita madrileña. La obra, además, contiene un breve intento de entrevista a Berta (145–146), y tres fragmentos transcritos de una a Yolanda (233, 242) no incluida de forma completa.

El fragmento transcrito nos llevaría a una segunda observación respecto al sentido de colectividad, a saber que este se puede encontrar en dos tipos de pasajes: en unos se realiza una atención grupal en la que no se desarrollan historias particulares, como el que acabamos de leer; mientras que en otros se produce una atención individualizada donde se recogen experiencias trans concretas, centradas en las vivencias de una persona, convertida ahora en “personaje”, anónimo o identificado, de la materia narrativa. Así, pocas páginas después de explicar el trágico final de la primera generación trans barcelonesa, la autora decide ilustrarlo con una experiencia particular de “una compañera, trans, del Arco” detenida por tráfico de drogas (Mejía, 2006: 94).

En otras ocasiones, la anécdota individual tiene nombre propio, recurso que le sirve para regresar en diversos momentos al “personaje” y encontrar la complicidad del lector. De este modo, la primera vez que Mejía ve a su amiga Berta, la describe con gran minuciosidad: “Alta, [...] delgada, a la vez elegante e informal en su forma de vestir. Me dio la impresión de ser una creativa de una agencia de publicidad, o algo por el estilo” (124). Después de esta descripción, continuará hablando sobre ella durante todo el texto sin necesidad de presentarla. Junto a Berta, Noemí y Yolanda son los personajes más recurrentes —hasta el punto de que a las dos últimas les dedica un capítulo entero “11. Noemí y Yolanda” (229–246)—.

Así, el resto de “personajes” que aparecen pueden dividirse en dos grandes núcleos: las pertenecientes al mundo del activismo a través de su integración en el CTC en 1996², y sus compañeras de trabajo, las prostitutas trans de la zona de Arc de Triomf donde comienza a hacer la calle en 1989. En los capítulos que hablan sobre el CTC encontramos anécdotas y descripciones sobre Gladis (Mejía, 2006: 51), Claudia (124–125, 131–132) o María (97–102, 131, 142, 144), entre otras. En aquellos en los que relata sus noches de prostitución en Arc de Triomf, especialmente en el capítulo 10, Mejía nos contará las historias sobre Mari Luz (179–182), Victoria (206, 220–222), Sonia (143–144, 207–208, 215, 221)³, El Arlequín (220–221), Uma/Doris (222–223) o Gina (250). Todas ellas representarían trasuntos literarios de personas trans reales de las que esconde su auténtico nombre para salvaguardar su identidad, muy en la línea tanto de la práctica etnográfica como de la autobiográfica. En el uso de esta técnica de sustitución onomástica, Mejía emplea siempre similitudes fonéticas entre los nombres reales —que conocemos gracias a las revistas *BSTc* del CTC— y los ficticios: Natalia será Noemí, Bea será Berta o Yliana será Yolanda.

² El Col·lectiu de Transsexuals de Catalunya fue una de las organizaciones pioneras en reivindicar los derechos trans en España. Cualquier historiografía trans española dedica unas líneas a esta asociación que contaba con un ideario muy avanzado para su tiempo (Platero, 2011: 601).

³ Sonia bien podría considerarse el nexo de unión de ambos mundos. Como explica Beatriz Espejo (2008), su asesinato fue lo que alentó a unas cuantas trans dedicadas también a la prostitución para la creación del CTC.

Autobiografía y ficción en *Lorena, mi amor*

Tal ingente cantidad de material autobiográfico contenido en *Transgenerismos* tiene un reflejo especular en *Lorena, mi amor* (2004). A modo de *Bildungsroman*, la novela narra cómo una adolescente trans y lesbiana, Carmen, viaja desde un pequeño pueblo de provincias hasta la Barcelona de los años de la Transición para huir del ambiente opresivo en el que vive. En la ciudad recorre un largo camino en el que pasará por el alcoholismo, los estudios de secretariado, la prostitución en la calle y la cárcel. Finalmente conocerá a Lorena, el amor de su vida, que resulta ser su prima —también puta y trans—, quien la ayudará a descubrir su pasado y con quien acabará formando una familia. La materia autobiográfica compartida entre ambas obras se evidencia desde la misma recreación del contexto de la novela, la Barcelona trans de los 70 que Mejía recordaba así:

Barcelona se convirtió en una gran fiesta [...] se llenó de trans, como si fuesen indisolubles a la alegría que reinaba en el ambiente. Sobre todo en la parte baja de la ciudad, se las veía por todas partes. Continuamente surgían bares de trans. Calles enteras se llenaban de ellos, algunos enormes. Casi todas las trans eran andaluzas, aunque también había muchas canarias. (Mejía, 2004: 54)

El pasaje, análogo al de *Transgenerismos*, tan solo abre la puerta a un considerable número de correlaciones en la materia narrativa de ambos textos. Así, en las discusiones sobre la transexualidad que Carmen mantiene con Clara, la bibliotecaria del pueblo en *Lorena, mi amor*, se reflejan diferentes posturas científico-críticas del fenómeno (Mejía, 2004: 41), fruto claro de su investigación predoctoral. Ello se ve enriquecido por diversos pasajes donde los personajes de la novela afirman sentencias idénticas a las teorizaciones de la tesis (58), lo que demuestra si no un periodo de gestación simultáneo, un aprovechamiento de aquello descrito en la novela para armar su trabajo doctoral o viceversa.

El personaje que reúne un número más amplio de conexiones con los relatos de *Transgenerismos* es el de Carmen, que, aparte de ser “alcohólica, lesbiana y andrógina”, también procede de una familia adinerada (que cuenta con una sirvienta de origen indígena) donde su transexualidad no es bien aceptada, porque según su padre: “¡En nuestra familia nunca ha habido un marica y tú no serás el primero!” (Mejía, 2004: 19). El padre de Mejía comparte palabras y contexto en un pasaje de la tesis (2006: 143). Asimismo, incluso durante uno de los capítulos que más difieren con *Transgenerismos*, donde Carmen relata su trabajo como secretaria en el despacho de un abogado (2004: 63–88), Mejía despliega sus conocimientos en materia jurídica puesta en boca de la narradora protagonista o de su jefe, resultado de su propio saber en el oficio.

Otro de los puntos de encuentro de la novela es el de la descripción del ambiente de prostitución de la zona barcelonesa de Arc de Triomf y el triste final de muchas de las prostitutas trans que sufren drogadicción y/o están enfermas de

sida (97–101, 109–112). En esta misma línea, Mejía y Carmen comparten la falta de experiencia con las drogas que a su vez tiene un mismo origen: un alcoholismo precoz que las lleva a ingresar en el Instituto Psicológico Municipal de Barcelona e incluso a sufrir —debido a la abstinencia— un coma de varios días, por el que tienen que ser trasladadas en estado grave a la UCI del Hospital del Mar. Nótese cómo esta anécdota de *Transgenerismos* que apenas ocupa una página (Mejía, 2006: 208) se multiplica en nueve (2004: 57–66) del relato ficcional que establece *Lorena, mi amor*.

No obstante, la interpretación de *Lorena, mi amor* como simple autobiografía resultaría reductora y peligrosa. Carmen es Norma Mejía, pero también es Berta, también es Lola, y probablemente también es muchas otras trans con las que se ha encontrado en su trayectoria vital y cuyas experiencias recogerá como material académico en *Transgenerismos*. Más que una novela autobiográfica, *Lorena, mi amor* podría catalogarse como novela de memoria colectiva, pues los relatos que presenta están basados en historias reales que quedan entrecruzadas y difuminadas bajo la ficción, donde apenas pueden esclarecerse con las pistas que la tesis nos proporciona.

De esta forma, también podemos demostrar cómo rescata materia narrativa de las entrevistas de Berta y Lola, plasmada en el personaje protagonista. Así, antes de huir de su casa y marchar a Barcelona, Carmen decide realizar un homenaje final: “pasearme por el pueblo vestida de mujer y bien arreglada. Era mi forma de gritar a los cuatro vientos «¡Así soy!» [...] Me tomé un par de copas para darme ánimos, me dije «¡Esta es la tuya nena!» y salí a dar un paseo por el pueblo” (Mejía, 2004: 43). El testimonio directo de Berta recogido en *Transgenerismos* de forma breve (Mejía, 2006: 145–146) describe exactamente la misma experiencia en el pueblo aragonés en el que la amiga de Mejía vivía durante su adolescencia. Sabemos por *Transgenerismos* que este fragmento fue recopilado por Mejía durante las “Primeras Jornadas Estatales de Transexuales” en 1998 en Gijón, por lo que resulta perfectamente factible el aprovechamiento de este material para la escritura de la novela y la configuración del personaje de Carmen. Del mismo modo, el “farmacéutico gay” (Mejía, 2006: 146), quien según el relato de adolescencia de Berta la ayudaba a hormonarse, puede ser reconocido en la bibliotecaria lesbiana que ayuda a Carmen a informarse sobre la transexualidad (2004: 41).

Encontramos puntos en común también en el relato que Lola hace de su vida en la entrevista final de la tesis. Al igual que ella, Carmen también es “feminoide”, comienza su hormonación a los catorce años, exagera su aspecto físico para feminizarse y también acaba en la prostitución de forma involuntaria por no encontrar otros medios para ganarse la vida —justo al contrario que Mejía en todos los aspectos—. Al hilo de estas experiencias, Carmen relata la drogadicción de sus compañeras (Mejía, 2004: 109) de la misma forma que hace Lola en la entrevista (Mejía, 2006: 354), por lo que se vuelve a intentar reconstruir literariamente la época de finales de los años 70 en el mundo de prostitución trans barcelonés.

También Lorena, otra de las protagonistas, parece un trasunto literario de Victoria, una prostituta trans que ejercía de jefa en el Arco, como relata *Transgenerismos*. Al igual que ella, Lorena es alta, rubia, hermosa, atrevida y es conocida por la longitud de su órgano sexual. Durante el pasaje de la tesis que describe a Victoria, encontramos la anécdota de un intento de agresión: “El Arlequín [...] [h]abía decidido que en cuanto Victoria llegara a la altura de un árbol que tenía muy cerca, le clavaría la navaja. Como era muy rápida, no le dejaría tiempo de defenderse” (Mejía, 2006: 221). Carmen sufre una idéntica reacción cuando Lorena se le acerca por primera vez en la novela. La escena se recrea con gran similitud, pero desde la otra perspectiva: “A un par de metros de mí había un árbol. Desde hacía varias horas había decidido que, en cuanto ella llegara a la altura del árbol, sacaría la navaja, la abriría y le diría: «Si das un paso más, te pincho»” (Mejía, 2004: 100). Además, en esta oscilación entre ficción recreativa y autobiográfica, Mejía mezcla la materia vital de Victoria con la de otra de las trans barcelonesas, Uma/Doris (2006: 223), para crear al personaje.

A diferencia del fatídico final de Victoria, que muere por complicaciones del sida a la edad de 25 años, Lorena, en la novela tiene un destino más esperanzador: hereda una fortuna de su tía, abandona la prostitución en la calle y crea una familia junto a Carmen y una hija de cinco años, fruto de una antigua relación. La novela deja abierto un final en el que Lorena se plantea someterse a la cirugía de reasignación sexual (CRS) para poder normalizar su situación legal como mujer y poder reclamar la custodia de la niña. Definitivamente, Mejía decide realizar un pequeño homenaje a Victoria, fabulando una nueva vida donde no contrae la enfermedad ni fallece prematuramente.

Respecto a esta posible operación de Lorena, en contra de la CRS gira gran parte de la argumentación teórica de *Transgenerismos*; la misma Mejía sufre esta indecisión en torno a ella y finalmente acaba operándose —en un acto antitético, como indica Mérida Jiménez (2015)—. La operación de Mejía tiene lugar en noviembre de 2004, año en que se publica la novela. No obstante, la autora afirma que la novela se redacta algunos años antes. No sería descabellado apuntar que este final abierto representa un estadio vital de duda de la propia Mejía que concluye con la operación, como leemos en *Transgenerismos*. La novela, en nuestra opinión, acabaría aquí dado que la autora no se atreve a seguir ficcionalizando su experiencia, pues a la altura de 2002–2003 aún no se había sometido a la vaginoplastia. La evolución textual genérica (*genre*) de la novela a la tesis, acompañaría la evolución identitaria de Mejía como mujer trans (*gender*) hasta en el hecho mismo de la decisión sobre la operación. La evolución de ambas dimensiones del “género” como categorías preexistentes a las que los sujetos sexuados y los textos se adaptan y/o resisten, se convertirían en prácticas invisibles y ligadas a la experiencia vivida en la escritura de Mejía.

A partir de la materia vital recopilada para su tesis —que verá la luz dos años después—, Mejía crea una ficción con ilusión de realidad, una novela trans nutrida de contenido y de sentido por la experiencia de la propia autora. Un texto más cerca de lo colectivo que de lo autobiográfico, cuyas circunstancias y fechas

de publicación incitan a una reflexión en torno a la necesidad de una escritura identitaria, de una expresión que necesita verse, escribirse y, por supuesto, publicarse y ser leída. Resulta al menos curioso que la novela refleje esta época que Mejía no vivió, excepto que entendamos que la puede vivir en el sentir colectivo de quien se identifica con el resto de individuos de su comunidad.

Conclusiones

La dificultad de atribuirle la etiqueta “autobiográfica” a los textos de Mejía no cierra las posibilidades redentoras de la pura ficción para con la realidad. No es tan importante el hecho autobiográfico —como sugiere Paul de Man (2005), ¿hasta qué punto toda ficción, toda escritura, no contiene autobiografía?— sino el valor testimonial de ambas publicaciones y el giro que supone en sus géneros textuales de origen, especialmente en el caso de *Transgenerismos*. En el panorama de autobiografías de mujeres trans publicadas al inicio de los años 2000, anteriormente descrito, la obra de Mejía, de ser considerada como autobiográfica, sería una de las pocas, si no la única, que no estaría mediada por una segunda voz y que no estaría ligada de ningún modo al mundo del espectáculo, sino al de la prostitución, el activismo y, en todo caso, al de la academia, hecho que la convierte en uno de los más insólitos textos publicados en nuestra geografía. La evidente necesidad de expresión identitaria de la propia Mejía evidencia la deriva escritural y genérica de un mismo material autobiográfico a lo largo de formatos tan opuestos como una novela y una tesis doctoral, obligándonos a entender su obra dentro de sus condiciones vitales y su historia personal.

Referencias bibliográficas

- Espejo, Bea (2009): “L’assassinat de la transsexual Sònia”, en Eugeni Rodríguez y Joan Pujol (eds.), *Dels drets a les llibertats. Una història política de l’alliberament GLT a Catalunya (FAGC 1986–2006)*, Barcelona, Virus, pp. 51–60.
- Man, Paul de (2005): “La autobiografía como des-figuración”, Julián Jiménez Heffernan (trad.), en José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal, pp. 461–471.
- Matos, Pilar (2007): *De niño a mujer. Biografía de Dolly Van Doll*, Córdoba, Arco.
- Mejía, Norma (2004): *Lorena, mi amor*, Barcelona, La Tempestad.
- Mejía, Norma (2006): *Transgenerismos. Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica*, Barcelona, Bellaterra.
- Mérida Jiménez, Rafael M. (2015): “Norma Mejía: narrativas y memorias transgenéricas”, en Jorge Luis Peralta y Rafael M. Mérida Jiménez (eds.), *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España*, Buenos Aires, Biblos, pp. 78–94.
- Mérida Jiménez, Rafael M. (2018): “Hacia una cartografía de las textualidades autobiográficas trans en España”, en Dieter Ingenschay (ed.) *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en*

las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo XX, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 155–168.

Miguel, Jesús de (2017): *Auto/biografías*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.

Pierrot (2005): *Memorias trans. Transexuales, travestis, transformistas*, Barcelona, Morales i Torres.

Platero, Lucas (2011): “The Narratives of Transgender Rights Mobilization in Spain”, *Sexualities*, 14, 5, pp. 597–614.

Plummer, Ken (1995): *Telling Sexual Stories. Power, Change and Social Worlds*, London, Routledge.

Unexpected Autobiography. Gender and Genre in Norma Mejía's Works

Keywords: trans studies — autobiography — Spanish literature — Norma Mejía — *Transgenerismos*.

Abstract

In the context of the trans autobiographies published in Spain at the beginning of the 21st century, Norma Mejía's works stand out among those which focus on transsexualism experiences during the 1970s, the 80s and the 90s (Mérida Jiménez, 2018). Her essay *Transgenerismos* (2006), which comes from her PhD thesis, has a large amount of narrative matter which could also be read as an autobiography due to its textual traits. We can also find this kind of material in her novel *Lorena mi amor* (2004), in which autobiographical elements are converted into explicit fiction. This essay aims to provide a reading in dialogue with both texts in order to analyze the mechanisms she uses in her transition through different genres employing the same autobiographical material. Such strategy suggests how her need to express her identity, her gender is the trigger for her transition among different genres, making the reader unable to understand her works without comprehending her living conditions and her personal story.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 10 de febrero de 2021

HUMBERTO GUERRA

ORCID: 0000-0002-4967-1054

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

Correo: ehguerra@correo.xoc.uam.mx

“Historia de mi hígado”: la asimilación de la condición gay en una autobiografía mexicana contemporánea*

Palabras clave: México — Bravo Varela — autobiografía — homoerotismo — enfermedad.

Resumen

Se analiza la autobiografía del poeta, ensayista y promotor cultural contemporáneo Hernán Bravo Varela (1979–) titulada “Historia de mi hígado” (2011). El texto es la continuación de la tradición autorreferencial homoerótica mexicana a la vez que su innovación en cuanto a los recursos retóricos utilizados, la posición del yo autobiográfico y la contextualización referencial en que se enmarca. Estos tres aspectos fincan su originalidad e importancia.

Introducción

La autobiografía “Historia de mi hígado” de Hernán Bravo Varela ha tenido tres impresiones. Forma parte de dos ediciones diferentes del libro *Historia de mi hígado y otros ensayos* e, igualmente, se incluye en un libro colectivo de textos clasificados como “autorretratos fugaces”. A diferencia de algunos de sus compañeros de este último volumen, el texto de Bravo Varela, ensayista y promotor cultural, sí responde a una necesidad autoral propia; no es producto de invitación alguna, compromiso u oportunidad para publicar. En realidad, en su concepción original, el texto se inserta en una serie de ensayos de fuerte raigambre autobio-

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación de España y del proyecto del área de investigación en Polemología y Hermenéutica de UAM-X titulado “Hermenéutica del pensamiento, los lenguajes y la conducta”.

gráfica y cierra la publicación de manera significativa, como esperamos poder explicar más adelante.

Esta pequeña autobiografía presenta, para su análisis, toda una serie de infracciones tanto a las convencionalidades del género autobiográfico (Lejeune, 1996) como sociales y sexo-políticas en un ejercicio doble de exhibición y enmascaramiento prácticamente simultáneos. Paralelamente, los recursos retóricos utilizados son muy variados, considerando que se trata de un texto de extensión reducida. Los mismos responden a la necesidad, creemos, de asentar diferentes registros temáticos e intenciones autorales. En primer término, no cumple con “los años requeridos” para el ejercicio autobiográfico, condición esta última que ya está un tanto cuestionada (May, 1982: 65–87). En segundo término, el texto proviene de una pluma en su tercera década de vida y se perfila como un ejercicio oratorio principalmente; muestra que el sustrato referencial que lo alimenta sirve para impartir tanto a su autor como a su audiencia una lección de caída y redención. Por lo tanto, hay un objetivo didáctico y un punto de vista condescendiente con el personaje de parte del autor-narrador, quien se sitúa así en una posición de superioridad, de guía espiritual o testigo sobreviviente de una pequeña catástrofe personal, pero emblemática (Howarth, 1974: 363–381).

Se podría pensar que estamos frente a un acto de suprema soberbia por la juventud autoral, pero no es así. Al tratar la materia referencial sometida a revisión con ciertos recursos retóricos, entendemos como consecuente la posición del autor-narrador-personaje principal. En tercer y último término, existe una tradición mexicana de autobiografías relacionadas con la identidad sexual que hacen de la develación de esta condición uno de sus motores de generación textual más importantes. En este sentido, “Historia de mi hígado” representa la continuación y, a la vez, la transformación de esa toma de conciencia y sus posibles tematizaciones. En los siguientes apartados procuraremos dar cuenta de cómo se textualiza este proceso, de las implicaciones que tiene para el yo retratado en el texto y sus reverberaciones en política sexual.

La exhibición y el encomio

Al leer disidencias sexuales a título personal, se tiende a pensar en el registro confesional con cierta intencionalidad de captar benevolencia y provocar la empatía en diferentes grados. Si bien esto es cierto para algunos textos autobiográficos mexicanos, en Bravo Varela la confesión ha sido sustituida en su totalidad por la exhibición y el encomio, es decir, ya no existe el secreto sobre preferencias sexuales que implica la confesión. El secreto, así, se ha convertido en una serie de acciones y marcas textuales que pueden ser fácilmente decodificadas por una audiencia ávida de referencias sobre la condición sexual diversa. El autobiógrafo ya no está a consideración del lector, es este quien escucha atentamente las capacidades oratorias del primero. De esta forma, el juicio (condenatorio o absolu-

torio) desaparece del horizonte de posibilidades del lector y es sustituido por la capacidad de persuasión del narrador. A su vez, al autobiógrafo ya no le interesa ser comprendido, aceptado o, como tradicionalmente pasaba, perdonado. Por el contrario, se exhibe en la plaza pública, ejerce simpatía y empatía por sí mismo, raramente se castiga o flagela.

Obviamente, este cambio de registro escritural se debe a las transformaciones sociales e individuales que las políticas sexuales han provocado tanto en el individuo como en la colectividad. De esta manera, el autobiógrafo ha puesto en entredicho el papel preponderante del lector y parece ser que es este el objeto de escrutinio del texto; debido a la normalización de las disidencias sexuales, sobre todo, de la homosexualidad masculina. Por ello, el texto no glosa ninguna epifanía mental o anecdótica al respecto, en oposición, encontramos una serie de acciones y de referencias con varios niveles de significación dirigidos, creemos que prioritariamente, a lectores con antecedentes contextuales similares. Para ejemplificar tenemos la primera escena, de construcción sinestésica (Beristáin, 2018: 476), en un "antro en Ciudad Neza", donde se lleva a cabo una "danza folclórica de dos travestis ebrios" y se escucha la balada "Luna mágica" en voz de la cantante Rocío Banquells. El antro es, sin duda alguna, una discoteca ubicada en los límites de la Ciudad de México y el municipio conurbado de Nezahualcóyotl, muy popular a finales de la pasada centuria y principios de la presente por su "escandalosa" y alentada permisividad y su atrevimiento escénico, que atraían a un público sexodiverso y heteronormativo de diferentes estratos sociales, como fue el legendario "Spartacus". No le es necesario al texto, el objetivo contextual concreto es velado y develado. Incluso puede pasar desapercibido y no le preocupa al texto que esto suceda. En este sentido, no se justifica ni se explica más allá de lo que el autor considera necesario. El auditorio es reconocido, pero no complacido en su curiosidad referencial.

Al mismo tiempo, a las travestis que bailan una pieza folclórica, como las que solemnemente se montan durante los aniversarios cívicos, ahora se las interpreta denotando la reificación y contradicción de los roles genéricos tradicionales: femenino y masculino ya no son dos entidades bien diferenciadas, más bien son una y otra a la vez. El travestismo no pretende engañar a nadie, o al menos a nadie que no quiera ser engañado, al ser la exhibición de lo que no es a través de la hipérbole que manifiesta. Se exagera la femineidad para denotar que no es mujer biológica, siendo hombre biológico se puede ser más mujer social y culturalmente hablando.

Por último, hay otro elemento de la misma sinestesia que consideramos de naturaleza paradigmática: la utilización resignificada de baladas románticas populares en voz femenina, recurso que en este caso abre y cierra la enunciación. En un primer momento se cita textualmente un fragmento de la mencionada canción "Luna mágica", que, al ser reproducida por el autobiógrafo, denota superficialmente el velado el deseo homoerótico del enunciante. El fragmento versa sobre la diferencia entre la actividad sexual y la pasión amorosa; lo que en otro momento podría ser catalogado como traición, engaño o infidelidad, ahora

no es nada de lo anterior debido a la liberación sexual y mental femeninas, pero al ser reproducido por un hombre (sin importar el objeto de su deseo) reifica la educación machista que sí diferencia entre actividad sexual y vida emocional. Simultáneamente, el yo enunciador se identifica con la cantante sentimental y con todos sus significados disímiles, pero firmemente correlacionados por el autobiógrafo: fuerza y debilidad, valentía y necesidad, liberación y búsqueda del perdón. Como si se tratara de una mujer empoderada, pero necesitada irrecusablemente de aquel compañero sentimental a quien no ha traicionado, pues no ha puesto en juego sus sentimientos. El fragmento indica: “Fue por locura / fue pura insolación. / Una aventura, / deseo sin amor, / un accidente, una cita en un hotel. / Fue puro sexo. / Dile, luna, / Que lo quiero sólo a él” (Bravo Varela, 2011b: 58).

El reto y objetivo autobiográficos ya no están en la develación de estos significados, los mismos están ahí para ser entendidos por el lector, si le place o no. La intención autoral no va por ese camino de la descripción auspiciadora de la empatía. Por lo contrario, le interesa la exhibición no glosada de ciertas actitudes, gustos, obstáculos y superaciones. En este sentido, el texto hace alarde de esta exhibición encomiástica como motivador escritural fundamental, pues cierra el texto con un claro vocativo al lector-audiencia: “y ahora, si me lo permiten, les voy a interpretar un éxito más de la Banquells: «Ese hombre no se toca». Para todos ustedes” (Bravo Varela, 2011b: 75). El autobiógrafo ha tomado por asalto el escenario, recurre a las tácticas oratorias propias de los cantantes populares frente a su audiencia y anuncia, de nueva cuenta, un título real de una tonada que, gracias al texto, se resignifica en clave homoerótica y de política sexual: la interdicción puede ser que el “hombre” ya tenga dueño, el propio autobiógrafo, y también puede ser una advertencia sobre los peligros del intercambio de líquidos corporales, potencialmente infecciosos, si no se incorporan prácticas de sexo seguro, cuestión que analizaremos a continuación.

Prácticas sexuales homoeróticas en tiempos de sexo seguro

Es necesario procurar una interpretación del título de la autobiografía. Fisiológicamente, el hígado tiene la función de procesar toda una serie de sustancias, es un purificador y depurador biológicos, de ahí su importancia para el buen mantenimiento del cuerpo. Pero aquí, este órgano ha cobrado independencia y tiene una vida que contar, es un objeto histórico y se mueve bajo sus propias condiciones y necesidades que no son, necesariamente, las que convienen o agradan al cuerpo. Se trata de una forma bastante cordial y objetiva de espacializar y limitar el fenómeno de morbilidad. El cuerpo aloja al hígado, pero este es un huésped ingrato, hace lo que quiere, se enferma, tiene su propia agenda que cumplir, una historia propia. A la vez, el cuerpo se exonera del comportamiento del órgano. ¿Por qué se realiza este deslinde de responsabilidades, esta delimitación de fronteras?

La respuesta se localiza en un fenómeno propio de las tres últimas décadas del siglo XX y que se continúa, si bien no con el mismo énfasis, hasta la actualidad: la proliferación de enfermedades por intercambio de fluidos corporales, es decir, por contacto sexual. El tipo de hepatitis del autobiógrafo es de origen contagioso, como él mismo afirma: "El virus de la hepatitis B se propaga a través de la sangre, el semen, los flujos vaginales y otros fluidos corporales. Los síntomas iniciales pueden abarcar: Fatiga / Náuseas y vómitos / Piel amarilla y orina turbia debido a la ictericia" (Bravo Varela, 2011b: 61). No se reproduce el arreglo tipográfico original, pero el mismo, con la utilización de un pequeño listado con "balazos tipográficos", remite a la idea de un manual médico que tiene por intención transmitir información factual, externa, objetiva, referencial en su máxima expresión.

De manera atenuada, el personaje se enfrenta a una situación que resultó paradigmática de las minorías sexuales, de nueva cuenta principalmente de los homoeroticismos contemporáneos. Justo a la vuelta de la esquina del reconocimiento personal, psicológico, social y político del individuo sexodiverso, un desafío corporal se presentó: el VIH-SIDA, sus vías de contagio, el reforzamiento del estigma asociado al ejercicio sexual homoerótico y, por lo tanto, del mismo sujeto que lo ejercía.

Sin embargo, el autor no contrae VIH-SIDA, sino hepatitis, que después de periodos críticos puede producir anticuerpos de tal manera que se restituya la salud. No obstante, su hígado es independiente, es un rebelde que se resiste a los tratamientos y compromete al autobiógrafo durante cinco años de incertidumbre, abstinencia ética y precaución sexual. Finalmente, el hígado hace las paces con el cuerpo y vuelven a ser uno: cómplices, amigos, compañeros, colaboradores. Por ello, la mayor parte del texto es una analepsis oratoria y en ocasiones dialogada. Ambos registros enmarcan diferentes intencionalidades textuales.

Debido a las restricciones médicas impuestas, Bravo Varela se embarca en el examen de su cuerpo, al que había dado por sentado y ahora contempla todo lo que le permitía:

Antes consideraba al cuerpo mi más discreto cómplice. Aun en los instantes de mayor plenitud, debía conformarse con ser testigo presencial de sus mismas obras. Cuánta nobleza: permitir tres orgasmos en una sola noche, la digestión de una comida interminable, una proeza atlética o el saldo blanco de un fin de semana en los bajos fondos sin pedir nada a cambio, sin protagonismos —y, sobre todo, sin antagonismos (Bravo Varela, 2011b: 62).

La pérdida de facultades físicas se contempla con nostalgia, como sucede en otros autores mexicanos que se han dedicado a la misma tematización de la morbidez. Sin embargo, aquí se insiste en la autonomía corporal, sus posibilidades y satisfacciones, independientemente del sujeto, por ello lo llama cómplice, testigo mudo, discreto, sin exigencia u oposición alguna. Esta disociación está determinada por una profunda educación masculina que alaba la potencia corporal y a la vez la imperiosa satisfacción de sus necesidades, que no son obliga-

toriamente las del sujeto. Así, el sujeto se excusa de lo que el cuerpo pide, hace y obtiene. Pero las condiciones han cambiado y el autobiógrafo afirma: “Éste, recién casado en la pobreza con su cuerpo para siempre, sin saber cómo mantenerlo” (Bravo Varela, 2011b: 62).

Este matrimonio forzoso le establece una nueva posición social: testigo, escriba, documentalista, cronista de los hechos de su comunidad. La nueva función autoral se encuentra, sobre todo, en dos secciones de verso libre, acentuado por la conjunción copulativa “y” en uso anafórico, lo cual denota simultaneidad, rapidez y acción apresurada:

Y me volví la memoria de las fiestas, la botella de agua sin mensaje que flotaba en el mar turbulento de los antros;
 y vi a amigos sucumbir ante la genialidad del alcohol, seguros de que yo sería su escriba, su mejor y único albacea, antes de que el sueño nos igualara;
 y vi a modelos de revista perder el equilibrio, sonreír con impaciencia a las tres de la mañana, llegar a mí con la esperanza de que sabría contemplar en su interior inútil pero hermoso;
 y vi la peste por doquier, asolando hoteles sin estrella, vagones de metro, cuartos oscuros, presentaciones de libros, citas a ciegas y juntas de comedores compulsivos, sexoadictos y alcohólicos anónimos;
 y oí a María, montada en la yegua del champán, decir al otro lado del teléfono: “El mar es azul y yo soy infinita”;
 y oí a Jorge, amigo entre poetas y poeta entre amigos, decir mientras bebía un gñisqui a mi salud; “Dame tu edad y quemó el mundo”;
 y oí a mis padres repetir la misma frase: “Esto es lo mejor que pudo haberte pasado” (Bravo Varela, 2011b: 64–65).

Las variadas escenas oteadas desde el texto están todas cobijadas por el sentido de la celebración por la celebración misma, por el exceso, por el sexo omnipresente, por el SIDA, por una voz femenina que, segura de su juventud, su celebridad y sus aptitudes, se reconoce inmensa, voz que es contrarrestada por su par masculino que ya mayor quisiera volver a esa juventud que el autobiógrafo no puede ejercer por las restricciones médicas. Todo el pasaje, entre el registro lírico, el oratorio y el testimonial, se envuelve en la moralidad paterna que ve en la caída una redención del sujeto autobiográfico quien, de otra manera, estaría todavía navegando plácidamente en esas turbulentas aguas sin intención alguna de atracar en puerto seguro. Al mismo tiempo, se puede leer el texto como un gran fresco social urbano finisecular de sectores que gozan de ciertos privilegios de todo tipo dentro de una sociedad con grandes desequilibrios en todos los ámbitos.

El panorama habla de una fiesta perpetua, de la insensatez de aquellos que quieren beberse la vida en una noche, dejar memoria de ellos mismos en medida proporcional a sus desveladas. El campo semántico que despliega la composición es el de lo fluido: el agua, el alcohol, los líquidos corporales. En este sentido, la conciencia poética del autobiógrafo elige certeramente este registro semántico: cualquier líquido toma la forma del objeto que lo contiene y al mismo tiempo es escurridizo, proporciona tanto la vida como la amenaza. De ahí que el agua dulce de la botella que consume el autobiógrafo no lleve mensaje alguno al flotar “en

el mar turbulento de los antros", en ese océano salado que es la fiesta. ¿Quién quiere recibir un mensaje de cualquier naturaleza?, si todo está confabulado para perder la cordura, la sensatez, el juicio y hasta el equilibrio, como anteriormente hizo el autobiógrafo, como hacen todos a su alrededor, sin aprender lección alguna del sujeto autobiográfico, ahora iluminado por la enfermedad. Por su parte, el alcohol le merece una adjetivación positiva, pues es "genial", la voz femenina cabalga sobre "La yegua del champán" mientras que la voz masculina brinda a la salud del autobiógrafo con un "güisqui". A su vez, en la segunda intervención poética de características similares el autobiógrafo registra: "botellas vacías", "condones rotos" y amigos "entrando al laberinto de la abstinencia", para finalmente reproducir una pinta callejera: "y vi impreso en la barda de un terreno baldío: «Vivimos la resaca de una orgía en la que nunca participamos»" (Bravo Varela, 2011b: 64–65 y 72–73). Son los mismos líquidos que durante la primera textualización lírica-oratoria estaban contenidos, al borde de los labios, de los cuerpos, del deseo, y ya han sido consumidos o trasladados a otros repositorios, mayoritariamente al gran repositorio biológico que es el cuerpo y, sin embargo, hay una queja, la generación que sufrió el impacto de la pandemia por VIH-SIDA en su primer golpe, no es la del autor. Al menos, se piensa que aquella vivió una etapa de destape, euforia y desenfreno inusitados y los añicos de ese entonces son la realidad precautoria del presente de la enunciación, e igualmente ambos periodos históricos viven una asimilación social precaria. ¿Se trata, entonces, de una meditación nostálgica de un pasado no experimentado e idealizado?

Los impedimentos anteriores eran del orden psicológico, de un Estado policial, de la sanción familiar, de la expulsión a un territorio de parias o seres estereotipados, en una situación siempre frágil de identidad social y cultural y su posible utilización estigmatizadora. Al desaparecer estas coordenadas restrictivas, difusas, pero potentísimas (a la manera de Foucault), se activan los mecanismos biológicos que vuelven a realizar la misma función anterior. Un interregno breve, conceptualizado como espejismo prodigioso, proyecta su sombra como un verdadero paraíso perdido.

De esta forma, el autobiógrafo, como el bíblico Lázaro, se ha convertido en testigo privilegiado de su momento, de su comunidad que se ha volcado en los mismos errores que cualquier generación comete, que él cometió, pero al ponerlo en manos de un peligro mórbido extremo, lo ha salvado de otro peligro mórbido probablemente mortal. Su sobrevida, su condición de hijo pródigo, le permiten ser cronista de sí y de lo que lo rodea. Parodiando el discurso religioso, el autobiógrafo llega a una consideración global: "Y vi que era bueno" (Bravo Varela, 2011b: 73).

Las condiciones de la autorreferencia de la heterodoxia sexual han cambiado, sin embargo. Socialmente hay dos discursos que con la misma fuerza colisionan en la arena del reconocimiento psicológico, individual, social y político: la renovación de los mecanismos homofóbicos y la desaparición de las restricciones individualizadas y estigmatizadoras. La autobiografía tratada aquí es muestra de esta transición.

Referencias bibliográficas

- Beristáin, Helena (2018): *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 4.^a reimp.
- Bravo Varela, Hernán (2011a): *Historia de mi hígado y otros ensayos*, Biblioteca Mexiquense del Bicentenario, (Letras, 25, Ensayo), Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, Toluca.
- Bravo Varela, Hernán (2011b): “Historia de mi hígado”, en *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces*, ERA-UANL, México, pp. 57–75.
- Bravo Varela, Hernán (2017): *Historia de mi hígado y otros ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Howarth, William L. (1974): “Some Principles of Autobiography”, *New Literary History*, V, 2, pp. 363–381.
- Lejeune, Philippe (1996): *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris.
- May, George (1982): *La autobiografía*, Fondo de Cultura Económica, (Breviarios, 327), México.

“Historia de mi hígado”: the Assimilation of the Gay Condition in a Contemporary Mexican Autobiography

Keywords: Mexico — Bravo Varela — autobiography — homoeroticism — illness.

Abstract

The autobiography of the contemporary Mexican poet and essayist Hernán Bravo Varela entitled “Historia de mi hígado” is analyzed here. The text is the continuation of the Mexican homoerotic self-referential tradition as well as its innovation in terms of the rhetorical resources used, the position of the autobiographical self and the referential contextualization in which it is framed. These three aspects establish its originality and importance.

Fecha de recepción: 7 de diciembre de 2020

Fecha de aceptación: 19 de marzo de 2021

FERNANDO A. BLANCO

ORCID: 0000-0002-0710-5660

Bucknell University

Correo: Fab010@bucknell.edu

Desde el futuro: el archivo Lemebel

Palabras clave: archivo — documental — Lemebel — *performance* — testimonio.

Resumen

El trabajo sobre la obra y la figura de Pedro Lemebel (1952–2015) ha sido exhaustivo. La crítica ha reflexionado sobre su narrativa, su trabajo radial, performático, de activismo político y mediático (Blanco, 2004, 2017, 2020; Blanco y Poblete, 2010; Poblete, 2018; Bianchi, 2018; Martínez, 2021). Sin embargo, no mucho ha sido escrito sobre los documentales *Pedro Lemebel. Corazón en Fuga* (Quense, 2008) y *Lemebel* (Reposi, 2019). El objetivo de este texto es reflexionar sobre ambos filmes como ejercicios testimoniales de un modo propio de preservación del artista. El artículo explora esta noción de autoarchivo: la de documentar el futuro con una clara conciencia de finitud y también de obra.

La propia conciencia

Una de las características más sobresalientes de la ética de trabajo de Pedro Lemebel era la absoluta conciencia de obra que poseía. No dejaba nada al azar. Desde los tiempos de las Yeguas del Apocalipsis a finales de los años 80 y hasta entrados los 90, Lemebel destacó por su rigurosa disciplina y agudo sentido conceptual. Sobre todo, en términos visuales y sonoros. Lo primero, probablemente, responde a su formación temprana como docente de artes plásticas combinado con su interés por la filmografía y la cultura popular latinoamericanas, y lo segundo, a su educación socioafectiva y política a través de la radiofonía. Dos médiums, la radio y el cine, que iban a definir su poética semiótica y performativamente. Muestras evidentes de esta conciencia quedaron expresadas en su trabajo unipersonal y colectivo con la renovación absoluta de los lenguajes estético-políticos instalados por las generaciones de artistas anteriores. Estos fueron reconvertidos en y con el imaginario del cuerpo homosexual por fuera de los registros del arte

de la vanguardia histórica, en particular, de aquellos pertenecientes a la llamada *Escena de Avanzada* (Richard, 1987). Cada *performance* en el trabajo lemebeliano es en sí misma una poética de obra, en la que el guion lo entrega el imaginario sociohistórico, ideológico o cultural que se materializará en el entrecruzamiento simbólico de tiempos, espacio, cuerpo material y cuerpo sonoro de la intervención, independientemente de si es escrito, oral o actuado. El propio Lemebel, en entrevista con Elizabeth Neira, define su posición estética frente a la escritura de la crónica y la *performance* de la siguiente manera: “el mío es un voyerismo invertido, porque puedo estar adentro y afuera del escenario según me convenga” (Neira, 2018: 59). El desdoblamiento consciente entre el ejecutante y lo ejecutado, entre habitar el enunciado o ser el enunciador es una estrategia también política. La conveniencia de ser o estar de acuerdo con la circunstancia le hace tomar esa posición de control significativa, dominio del coeficiente de sentido presente en sus intervenciones y en la recepción de las mismas. Sus crónicas operan de manera similar, sobre todo en sus primeros tres volúmenes, donde los imaginarios —urbano, de la peste (SIDA) y del enjuiciamiento a los medios de comunicación— sostienen, en la voz de la *narratriz*, la loca, una micro-ensayística de un tono feroz en contra del mundo social en el que habitaron estas experiencias bajo el autoritarismo militar y económico de las últimas décadas del siglo XX. La matriz de su trabajo es un testimonio fraguado en tres dimensiones: visibilidad, sonido y letra. Cada una de ellas se materializa por medio de la voz para producir el cuerpo político de una conciencia intelectual y ética, la Loca, cuya labor es múltiple. Primeramente, llevar adelante una concientización de clase; producir una identificación a través de un cuerpo disidente desde el cual era posible “reorganiz[e] the experience and cultural formations of subaltern groups” (Gunster, 2000: 240), el cuerpo paria de un homosexual proletario, como sugiere Diana Palaversich (2010: 246). Segundo, recuperar la memoria histórica y cultural desde su biografía, atravesada por los crímenes cometidos por la dictadura militar y, por último, reconstruir un archivo cultural de las vidas invisibilizadas, diezmadas y precarizadas en Chile y Latinoamérica por estructuras económicas, políticas e ideológicas en los últimos 40 años.

El documental latinoamericano ha seguido una trayectoria diversa. Su definición resulta compleja frente a la multiplicidad de influencias en su etapa de formación, a la ductilidad del medio (la influencia de los noticieros es notable), a los cambios introducidos por la tecnología, a las condiciones locales específicas de circulación-distribución y al lugar y función del documentalista. Desde una mirada político-histórica, podemos emparentarlo en su poética con la novela testimonio, la crónica y el propio testimonio, dado su afán de registro de lo colectivo a partir de una cierta individualidad. El rasgo que quisiéramos resaltar en este estudio es la peculiar situación comunicativa que conecta al sujeto y al objeto de este ejercicio testimonial. Una combinación dialógica entre subjetividades en pugna visual y narrativa es resuelta a través del montaje y la edición. En los dos documentales que comentamos la relación entre el sujeto biografiado

y la documentalista se construye en base a una colaboración. Sin embargo, como veremos, en el caso de Lemebel, ya sea por la peculiar condición del material de archivo seleccionado o por su presencia directa en el film, la elaboración de la subjetividad queda a su cargo. Es él quien se incluye como un “obstáculo” en la totalidad del encuentro dialéctico entre su posición como objeto del trabajo documental y sujeto del archivo, a la vez que actante interno y externo en sus textos. Paulo Antonio Paranaguá nota que el género manifiesta dos condiciones de la no ficción: su sensibilidad social y artística y su oposición al cine industrial (Paranaguá, 2003: 39). Los dos documentales comentados en este artículo coinciden en la exploración de vida y obra de un personaje específico a través de sus archivos. Uno, sobredeterminado por el género híbrido de la crónica urbana, y el otro, marcado por la imposición estética y biográfica de la *performance* en la historia íntima y pública de Lemebel.

Los documentales

Claramente el trabajo de Quense (2008) entra dentro del paradigma del documental social, emparentado con la escuela de Joris Ivens —incluso de Patricio Guzmán— responsable de varios trabajos vinculados al Frente de Acción popular, precursor de la Unidad Popular de Salvador Allende (Paranaguá, 2003: 45). Su afán es destacar la dimensión política del personaje y de su intervención en la esfera pública y cultural del país sin abandonar una exploración estética de la visualidad implícita en las crónicas seleccionadas para el documental. Por su parte, el trabajo de Raposi está más del lado del documental de autor, influenciado por la estética del documental televisivo. Uno donde el viaje emocional que se desata a partir de la reinterpretación de las *performances* de un Lemebel que negocia todo el tiempo la construcción de la historia no logra neutralizar la confección de un relato en clave de martirologio del que *ex profeso* se ausenta la dimensión social. Desde esta perspectiva, los dos trabajos documentales que se hicieron sobre la vida y obra de Lemebel debían, de un modo u otro, hacerse eco de este proyecto. Si bien es cierto que son creaciones independientes de la figura autorial de Lemebel, no lo son en tanto se traman sobre un archivo compartido pública y privadamente sobre el cual se van construyendo ambos relatos. La imposibilidad de sustraer al protagonista del mundo social que lo acogió, espacio en el que el propio Lemebel fraguó su obra, a la vez que se constituyó en el resultado de la misma, hace la tarea de Quense y Reposi aún más desafiante. En particular, para el *Lemebel* de Reposi, por dos razones. La primera, la propia directora apuesta por “la reinterpretación del archivo” (Entrevista *El Mostrador*, 02:53) del trabajo performático de Lemebel aduciendo el desconocimiento que se tenía de este en el año 2007 por su condición de “underground” (02:39) y argumentando que será su propia “visión sobre Pedro” (05:33) la que aparezca en la

película¹. De este modo, sustraer la *performance* del contexto que la significa en pos de una lectura esencialista del cuerpo homosexual en escena, al que ella le atribuye el valor político absoluto, significa reducir su proyecto a este gesto de exhibición semipornográfico, que repetirá desde un sentimentalismo nostálgico a través del film, invalidando el involucramiento y la elaboración social de este archivo. El segundo elemento que vuelve al documental de Raposi un espacio complejo en su análisis es la pulsión de muerte que lo recorre. Pulsión confesional (a momentos piadosa) que hace posible pensar en una suerte de normalización de la subjetividad del protagonista —el destino trágico del homosexual—, negándole la capacidad de agencia intelectual, política y de goce que caracterizó su obra. El mapa trazado por la documentalista, en el cual la conciencia de muerte del propio escritor en primera persona singular va contaminando todos y cada uno de los segmentos del film, junto con la complicidad mórbida de la audiencia que ya ha vivido el fallecimiento del protagonista varios años antes de su estreno, resulta asimismo un mecanismo cuestionable.

En el caso de Quense la dinámica es diferente. También nos encontramos enfrentados con la pulsión de muerte, pues esta toca varios de los relatos incluidos en el documental de manera directa. El incendio (intencional) de la disco gay *Divine* en la ciudad de Valparaíso en 1993, el funeral de Gladys Marín, la crónica de Pisagua unida a la entrevista de Ana González de Recabarren y la propia muerte de doña Violeta Lemebel, con cuya tumba abren las escenas iniciales de Pedro hablando, portan una historia de exterminio: la del genocidio político y la de la homofobia estructural. Sin embargo, en Quense el trabajo se centra en la reelaboración visual de las crónicas seleccionadas para el guion y es a través de ellas que se va reponiendo una verdad sobre el protagonista. Una verdad política y estética y no solo de efectismo sentimental. Aunque Lemebel, en este caso, no dicta la pauta, sus crónicas renarradas visualmente van dándole forma al archivo en el que se constituirá esta película. Para el caso de Reposi, es imposible no observar la intervención directa del escritor en la forma en la que sus materiales —su archivo íntimo y público— se van integrando a la mirada curiosa de la directora bajo su socarrona vigilancia. Como afirma sagazmente Ruffinelli (2020: 260), “es importante advertir que las consultas mutuas se realizan en el proceso de filmación. Cuando Lemebel opina que deben usar una canción en particular, aunque Reposi no conteste de inmediato, es obvio que ella está filmándolo y es un participante activo de la puesta en escena”. Esta maniobra de Lemebel, la táctica de preguntar, de confirmar la pertinencia de un material determinado, del sentido que aporta al total, aparece repetidamente. Esta misma curiosidad

¹ La polémica local que suscitaron las declaraciones de la directora puede seguirse en el siguiente enlace <<https://twitter.com/elchedelosgays/status/1170046001287192577?s=08>>. El periodista y activista Victor Hugo Robles, conocido como el *Che de los gais* y conductor del programa radial “Siempre viva en vivo” de la radio de la Universidad de Chile, es uno de los principales defensores de la tesis de la despolitización de la vida y obra de Lemebel en el film de Reposi. La propia directora insistirá en el tema del desconocimiento de la figura cultural de Lemebel en una entrevista hecha en Berlín (Wuttig, 2019) a pesar de que el escritor había recibido en Alemania el premio Anna Seghers en el 2006.

(interés) se proyecta sobre la audiencia, ávida de saber la verdad sobre la historia de este personaje de culto popular y de moral negativa; parodiando el título del célebre ensayo sobre el escritor francés Jean Genet (Sartre, 1967): un *San Lemebel, comediante y mártir*.

El Autoarchivo

Los dos documentales que se analizan en este trabajo siguieron derroteros distintos, aunque no completamente diferentes. El primero de ellos, tal y como plantea su directora Verónica Quense, se inició en un proyecto fallido postulado a un fondo estatal (CORFO) para hacer una película basada en una crónica de Lemebel: “La última noche de Loba Lamar”. Acerca de esta iniciativa declara Quense: “me entusiasmé con hacer un docu sobre él. Ya venía grabando hace tiempo varias situaciones, carretes, cumpleaños, caminatas, conversaciones etc. Al Pedro le pareció buena idea y le dimos”. De acuerdo con la directora, este documental quería destacar “al escritor de crónica política”. Siguiendo con su plan de trabajo, Quense seleccionó las crónicas que le “parecieron mejores para desarrollar en imágenes y en las que él hablaba de sí mismo también”. (Blanco, entrevista inédita). En este sentido el trabajo planteaba el juego autoficcional del testigo que atraviesa mucha de la literatura lemebeliana. Quense la combina con materiales literarios desdoblados en *performances* diversas. Para llevar adelante la filmación, Quense se documentó en los archivos de la Radio Tierra. Seleccionó algunas de las intervenciones de Pedro, otras las grabó en directo, mientras que la escena en particular del *tren de la victoria* en la que aparece con su amiga Gladys Marín fue ideada por el propio Lemebel y el material proporcionado por el Partido Comunista chileno. Marín fallecería en el intertanto y Quense agregaría las tomas que aparecen de su funeral. El documental incluye además la visita de Lemebel a La Habana en 2006, invitado por Casa de las Américas con motivo de la Semana del Autor dedicada a su obra, y una extensa entrevista de Pedro a Anita González de Recabarren (1925–2018), activista emblemática por los derechos humanos y dirigente histórica de la Asociación de Detenidos Desaparecidos. La *performance* realizada en Pisagua registrada por Quense *in situ* es una de las escenas más conmovedoras y visualmente sublimes del film y sin duda, la muestra más clara del ejercicio de autoarchivación de Lemebel. *Pedro Lemebel. Corazón en Fuga* de Quense comienza con el entrelazamiento de dos crónicas de Lemebel: “Del Carmen bella flor (o el radiante fulgor de la santidad)” publicada en 1998 en su libro *De perlas y cicatrices* y “La música y las luces nunca de apagaron” incluida en el volumen *La Esquina es mi corazón*, aparecido en 1995. La figura de la Virgen del Carmen, interpretada por la actriz Claudia Pérez, quien habla directamente a la cámara, abre el documental, antecedida por la voz en *off* del cronista Lemebel. Para el uruguayo Jorge Ruffinelli (2020: 255), crítico literario e investigador en cine latinoamericano, esta apertura es “representativa de las personalidades de las «locas» antes que del catolicismo... un breve

introito barroco”. Desde el primer momento es el gesto del escritor aumentado por su voz el que va a darle el tono de la narración. La historia que se cuenta a sí misma, la personal y la del país. La siguiente secuencia desenfoca la cámara hacia el cielo sostenido por el follaje de árboles mecidos por el movimiento del lente. La toma encuentra geoméricamente al autor y, desde el punto de fuga del plano de escena, le escolta mientras avanza por uno de los pasillos del Cementerio Metropolitano vestido de negro debajo de un gran paraguas rojo. Corte. La siguiente transición nos lleva al plano detalle del nombre del escritor esculpido sobre una lápida; así se deja entrar la siguiente escena, que lo muestra leyendo en un traje de lentejuelas negras, con la luz proyectada sobre su rostro, que se funde en un fondo claroscuro. El plano medio de Lemebel en *drag* se transforma en un fulgurante panteón en llamas en el que su voz, sobre el fondo musical de Grace Jones, recorta las muertes por calcinamiento de una veintena de personas como memorial sonoro. Esta lectura de la crónica “La música y las luces nunca se apagaron” denuncia el incendio de la discoteca *Divine* en la ciudad de Valparaíso en 1993, que acabó con la vida de varios homosexuales. Unos minutos más tarde, la cámara vuelve a traernos a un Lemebel de pie frente a la tumba de su familia, en la que yacen los restos de su abuela y luego de su madre. Bajo la lluvia detenida por el paraguas que lo cobija, reflexiona sobre su futura muerte frente a la losa en la que ha hecho grabar su nombre junto al de sus familiares. Su voz sentencia: “en el fondo porque yo ya estoy aquí y aquí me voy a quedar” (04:26). Ruffinelli (2020: 254–258) considera que este trabajo de Quense, a quien se permitió valorar “como una de las mejores cineastas latinoamericanas”, es el resultado de la conjugación de dos talentos. Ni Quense cedió su vocación y arte a una indudable egolatría, ni Lemebel se entregó a manos llenas”. Para el pensador uruguayo, una de las fortalezas del film es la posición de anonimato en la que se coloca la documentalista celebrando su mudez. Esta fue criticada —siguiendo quizás el paradigma de Patricio Guzmán— por la “ausencia de información contextual de la «voz» de la autora justificando y explicando su elección a cada paso, por la ignorancia sobre el género” (Ruffinelli, 2020: 259).

Por su parte, el documental de Reposi es un trabajo de mucha más larga data. Ocho años demoró la directora en recopilar y editar el material con el que se hizo *Lemebel*. La película surge de una invitación que Reposi hace a Lemebel luego de volver de completar estudios en el Reino Unido. Se habían conocido durante la filmación de un capítulo del programa *El show de los libros*, conducido por el escritor Antonio Skármeta. A partir de allí comienza una relación de colaboración que se extenderá por casi una década, interrumpida por la muerte de Lemebel en 2015. El documental demorará todavía otros cuatro años en estrenarse. En él, Reposi combina el relato guiado por su voz en diálogo con Lemebel con lo que ella llama “contenidos” (01:13). “Materiales” corrige Pedro, para luego agregar con un tono correctivo: “es una reconstrucción, cariño, lo que estamos haciendo nosotros” (01:23) y advierte que no le interesa que el documental se reduzca a una biografía, sino que sea más bien un “chispazo de biografía” (01:36) cuya coherencia venga de los materiales de las *performances* con las que se va a tra-

bajar. Esta primera escena define la relación entre documentalista y sujeto, un vínculo de apoyo mutuo en el que la voz de Pedro irá apuntando observaciones, reflexiones, correcciones, ensayando opciones frente al plan de la cámara de Reposi y su reinterpretación visual del archivo del que dispone. El documental comienza con “Desnudo bajando una escalera” (febrero de 2014), la penúltima *performance* pública de Lemebel. La imagen seleccionada es la caída del escritor ensacado por las escalinatas llameantes del Museo de Arte Contemporáneo (MAC): abruptamente el chasquido del corte nos lleva al escritor vestido de blanco en silla de ruedas recibiendo un ramo de rosas mientras lo hacen descender por una rampa camino al homenaje que se ha preparado para él. Es enero de 2015. La voz de la documentalista se hace cargo de la escena justificando la toma en la petición del propio escritor: “me dijiste que te filmara, que no dejara de hacerlo” (03:41). Los dos descensos invocan el significante de la mortalidad, insistiendo de manera clara en el fin trágico de la vida del artista. Comentamos estos dos principios, pues nos parece que ilustran con claridad las dos miradas que reinterpretan la imagen y el archivo de Lemebel en ambos filmes. La primera de ellas lo hace con una documentalista en segundo o tercer plano que deja el espacio de la cámara completamente al servicio del protagonista: el escritor de crónicas cuyo compromiso político y popular es irrenunciable por constitutivo. Y la segunda, una directora que comparte *vis a vis* el primer plano del *performer* reconstruido por los materiales expuestos en el documental. Más allá de estos dos modos de presentar la historia y de la polifonía con que se componen las diferentes voces que forman parte del film, el trabajo que Lemebel va haciendo en los dos casos indica claramente su conciencia de que se están produciendo dos versiones de sí que no le son ajenas. No se trata solo del modo en el que sus respuestas van pauteando al espectador, cuidándose de no caer en la banalización de su historia, sino también de la manera en que sus propias elecciones instruyen y corrigen la edición de los materiales montados.

Pedro Lemebel. *Corazón en fuga*

El trabajo de Verónica Quense reposa en la fortaleza de las crónicas seleccionadas: el propio Lemebel, junto a las selecciones estéticas de composición visual y dramática. La idea de utilizar las crónicas como soporte resulta un recurso crucial desde el punto de vista de la inflexión ideológica y estética que la lectura de estas introduce en el documental. Es la voz de Lemebel la que orquesta la polifonía de voces que ingresan al espacio del mundo narrado por el documental. Quense, de manera muy sutil, va urdiendo la voz del *performer* a su mirada. Juntas, la perspectiva de la cineasta —la cámara— y el ojo sonoro de la lectura en voz alta —el timbre y la imagen— se conjugan en la esencia misma de la película: recordar, no olvidar, futurizar en un viaje de archivación de materiales. La primera persona de Lemebel aparece en varias de las secuencias que conforman

el montaje del documental. Es él quien, distanciado por el recurso del narrador de las crónicas, se despliega en los enunciados visuales que lo desdoblan como La Loca. De este modo, se suceden interconectadas la risa cómplice entre la poeta Carmen Berenguer y Lemebel, la conversación en el bar con un desconocido a propósito de la tristeza que lo embarga, el diálogo entre él y Gladys Marín en la campaña presidencial de esta última, la despedida de Pedro para el funeral de Marín. La imagen del escritor caminando por el pasillo central del ex Congreso Nacional constituye una réplica de la secuencia inicial del propio Pedro en la avenida central bordeada de tumbas del Cementerio Metropolitano que abre el film. El documental deviene entonces archivo de segundo grado. Las crónicas se han desdoblado en testimonio visual de todo aquello que rodeó su génesis, tal y como ocurre con la visita del escritor al departamento familiar registrado por un gran angular que como ojo de buey nos permite espiar la intimidad a través de puertas, ventanas, escaleras y balcones de aquel que creó esa “renovación del testimonio latinoamericano”, como plantea Ruffinelli (2020: 258). Nuevamente en esta secuencia es la crónica “La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)” en la voz del poeta, la que se torna el personaje central. Lemebel y Quense saben que están produciendo un monumento político a la vez que íntimo. Un objeto que contiene la interpretación histórica y psicológica de una época —el pasado de la dictadura— ordenada por medio de una serie de documentos —sus crónicas-realineados visualmente— en sus *performances* y en la puesta en escena documental, cuya organicidad descansa en la función interpretativa que cada uno de ellos tiene de un determinado evento, público o privado, secreto o manifiesto. Función amplificadora con sutileza por la cámara y la edición de Quense. Las siguientes dos partes del documental cubren la conversación entre Lemebel y Anita González de Recabarren y la participación de Lemebel en la “Semana de Autor” en La Casa de las Américas en La Habana, Cuba. Quense fue también parte de esa delegación de artistas y académicos convocados por el propio autor. Una prueba más de cómo el propio Lemebel iba enhebrando una recepción crítica de su trabajo a la documentación del mismo. Intercaladas entre estas secuencias se van superponiendo registros fotográficos y de video de *performances* emblemáticas (“A media asta”, 1988; “Refundación de la Universidad de Chile”, 1988; “Lo que el Sida se llevó”, 1989; “Homenaje a Sebastián Acevedo”, 1991) junto a otras lecturas de crónicas contra la playa en la que se encuentran con Anita, la compañera de entrevista. La conexión entre ambas secuencias resulta evidente. El proyecto de la Unidad Popular, la figura de Allende y la revolución cubana son parte de la misma utopía social. Lemebel se encarga de atar la represión brutal y desaparición de víctimas en Chile con la posición del régimen castrista frente a la producción disidente de un autor y del colectivo de arte homosexual *Las Yeguas del Apocalipsis*. El montaje del material de archivos del escritor responde a la misma lógica de las crónicas y entrevistas que los sostienen: la dictadura sigue presente, solo que se ha metamorfoseado en una democracia neoliberal en la que los muertos y los desaparecidos han sido maquillados con la felicidad del consumo. Sin caer en la fabulación, Quense levanta los mundos parias violenta-

dos que aparecen en las crónicas elegidas, construyendo un segundo documental incrustado entre las imágenes que se espejean entre sí: la biografía del Lemebel íntimo y político es, a su vez, la del país herido. Recordemos que ha sido el propio Lemebel el que ha propuesto que estuvieran estas mujeres en el documental. Su abuela, Violeta Lemebel, Anita González y Gladys Marín son parte de la épica femenina que Lemebel insiste en honrar junto a todos los desaparecidos, una epopeya trágica de la que la última secuencia en Pisagua es corolario póstumo². Quense ha hecho de este documental una amalgama precisa entre el cine directo y el *cinéma-verité*, mostrando de qué modo el montaje de los archivos, la edición y el lugar de la cámara para descubrir y producir el sentido son, aunque centrales, dependientes de las elecciones previas del propio personaje. Las reflexiones sarcásticas, irónicas, mordaces siempre presentes al interior de las narrativas que se imbrican en cada una de las escenas en las que comparte el plano con estas mujeres lo confirman. Es esta hagiografía femenina uno de los vectores fundamentales en la concepción del propio documental. Decisión compartida con la documentalista, quien entiende la necesidad de su presencia como catalizador de la palabra e imagen lemebelianas.

Lemebel de Reposi

En el documental de Reposi, la relación entre la directora y el personaje resulta completamente distinta, como hemos señalado, no solo por la polémica que causó la recepción del trabajo en Chile, sino por la evidente presencia de Lemebel en la mayoría de las escenas. El escritor aparece con plena conciencia de lo que desea que se haga. De manera sistemática introduce comentarios, sugerencias y elecciones que se imponen. Lemebel, al interior del documental, no es un personaje sino un relato cautelado por su propia conciencia política y estética. Es su propia poética la que se reencarna e incrusta como una segunda piel por medio de su palabra al archivo documental que Reposi ha creado. “Lo viejo es inherente a lo nuevo”, diría Hegel (Badiou, 2008: 34) y es justamente esta determinación de la propia figura de Lemebel-relato la que se manifiesta inscribiendo, por medio de sus intervenciones en la plaza —el ágora ficcional del film—, los límites a la manipulación de su archivo. Esta peculiar forma de controlar su obra, el sí mismo lemebeliano, se actúa por medio de preguntas ingenuas a Reposi (una suerte de mayéutica neobarrocha³) mientras se van realizando las selecciones semióticas en *Lemebel*. Ambas directoras, de una u otra manera, se vuelven las operadoras del relato lemebeliano, y se ajustan al límite que la figura del artista y su obra-

² Pisagua fue un campamento de prisioneros utilizado por la dictadura entre septiembre de 1973 y octubre de 1974 y utilizado como centro de detención y torturas. Diecinueve personas fueron ejecutadas en este lugar.

³ Véase el libro de Soledad Bianchi (2018) para ampliar la referencia al neologismo *neobarrocho*.

archivo les imponen. Así, mientras Quense celebra la política del relato, presentándonos la resistencia a la normalización trágica de sus experiencias —la homosexualidad, la militancia, la muerte, la enfermedad— desde la memoria política como su fuente de sostén; Reposi refunda lo repetible, lo que ha sido socializado del relato, el melodrama de su subjetividad en el duelo constante impuesto por la edición. No obstante, la conciencia de obra del artista retoma la enunciación con cada aparición en pantalla, es la autofiguración deseada del Lemebel-archivo con la que se asegura de que su legitimidad histórica y subjetiva no resulte, por virtud de su ausencia, arrasada.

Referencias bibliográficas

- Badoiu, Alain (2008): *Teoría del sujeto*, Juan Manuel Spinelli (trad.), Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Bianchi, Soledad (2018): *Lemebel*, Santiago de Chile, Montacerdos.
- Blanco, Fernando A. (2004): *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, Santiago de Chile, LOM.
- Blanco, Fernando A. (2017): “«La Frida no envejeció, Yo soy la Frida envejecida». La última performance de Pedro Lemebel”, *Cuadernos de Literatura*, XXI, 42, pp. 67–78, <<https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-42.feys>>.
- Blanco, Fernando A. (ed.) (2020): *La vida imitada. Narrativa, performance y visualidad en la obra de Pedro Lemebel*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana–Vervuert.
- Blanco, Fernando A. y Juan Poblete (eds.) (2010): *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Gunster, Shane (2000): “Gramsci, Organic Intellectuals, and Cultural Studies: Lessons for Political Theorists”, en Jason A. Frank y John Tamborino (eds.), *Vocations of Political Theory*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, pp. 238–260.
- Lemebel, Pedro (1995): *La Esquina es mi corazón. Crónica urbana*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Lemebel, Pedro (1998): *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*, Santiago de Chile, LOM.
- Martínez, Luciano (ed.) (2021): *Pedro Lemebel. Belleza indómita*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Serie ACP, 10.
- Neira Elizabeth (2018): *Lemebel oral. Veinte años de entrevistas (1994-2014)*, Gonzalo León (ed.), Buenos Aires, Mansalva, pp. 57–61.
- Palaversich, Diana (2010): “El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y *Loco Afán* de Pedro Lemebel”, en Fernando A. Blanco y Juan Poblete (eds.), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Santiago de Chile, Cuarto Propio. pp. 243–265.
- Paranaguá, Paulo A. (ed.) (2003): *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.
- Poblete, Juan (2018): *La escritura de Pedro Lemebel como proyecto cultural y político*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Ruffinelli, Jorge (2020): “La loca cuerda. Lemebel y el cine”, en Fernando A. Blanco (ed.), *La vida imitada. Narrativa, performance y visualidad en la obra de Pedro Lemebel*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana–Vervuert, pp. 247–264.
- Richard, Nelly (1987): *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Francisco Zegers (ed.), Melbourne, Art and Text.
- Sartre, Jean Paul (1967): *San Genet. Comediante y mártir*, Luis Echavarrí (trad.), Buenos Aires, Losada.

Documentales

- Quense, Verónica (2008): *Pedro Lemebel. Corazón en fuga*. Documental, 53 minutos. Producciones La Perra, Santiago de Chile.
- Reposi, Joanna (2019): *Lemebel*. Largometraje, documental, 96 minutos, Solita Producciones, Santiago de Chile.

Entrevistas

- Blanco, Fernando, Entrevista personal con Verónica Quense, 23/10/2020, inédita.
- Reposi, Joanna, Entrevista *El Mostrador*, 03/09/2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=X5k7NpdfAjQ&t=300s>>.
- Wuttig, Jan Felix, Entrevista *Teddy Awards*, 08/02/2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=qftPgMOdu5g>>.

From the Future: The Lemebel Archive

Keywords: archive — documentary — Lemebel — performance — testimony.

Abstract

The reflection on Pedro Lemebel's work and public persona has been rigorous and exhaustive. Critics have analyzed his narrative, his work on radio, performances, political and media activism (Blanco 2004, 2017, 2020, Blanco y Poblete 2010, Poblete 2018, Bianchi 2018, Martínez 2021). However, not much has been written about the documentaries *Pedro Lemebel. Corazón en Fuga* (Quense, 2008) and *Lemebel* (Reposi, 2019). The goal of this article is to reflect on both films as testimonial exercises to preserve the artist-self. The paper explores this notion of self-archiving: that of documenting the future with a clear awareness of mortality and *oeuvre*.

Fecha de recepción: 4 de enero de 2021

Fecha de aceptación: 15 de abril de 2021

VARIA



TOMASZ PINDEL

ORCID: 0000-0002-3651-6194

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Correo: tomasz.pindel@up.krakow.pl

Lemebel en polaco. Apuntes sobre el proceso de traducción de *Tengo miedo torero*

Palabras clave: Lemebel — traducción — escritura travesti — estrategia.

Resumen

El análisis de la traducción al polaco de *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel muestra la influencia de los aspectos culturales y lingüísticos del texto en la práctica de la traducción y, al mismo tiempo, señala el hecho de que lo que se considera una estrategia de traductor a menudo resulta ser un producto de negociaciones entre varios agentes del proceso de edición.

Los comentarios de los traductores literarios sobre su propio oficio y sobre los textos traducidos tienen ya una larga tradición. Jerzy Świąch (2013: 194) sostiene que tales textos “demuestran lo que por varios motivos pudo no haber tenido cabida en el texto propio de la traducción”. En el prefacio a *The Subversive Scribe*, Suzanne Jill Levine (2009: i–ii), traductora de varios autores hispanoamericanos al inglés, define su trabajo como “at least two books in one: a self-reflective translator’s journal and literary criticism” y añade que en su opinión el traductor es un colaborador del autor y no su ayudante (“handmaiden”). Los traductores ejercen, pues, de críticos literarios y críticos de la traducción, aunque este segundo aspecto puede parecer problemático: no solo porque es difícil “ser juez de su propia causa”, sino porque los traductores no siempre tienen conocimiento de la teoría de la traducción y pocas veces aluden a ella en su discurso autorreflexivo. Es una situación natural: los procedimientos del traductor, las estrategias elegidas y los métodos aplicados son elementos de un proceso creativo en gran parte inconsciente y el análisis *a posteriori* de la traducción propia no siempre resulta factible ni fructífero.

Si a pesar de ello me propongo a comentar mi propia traducción de la novela *Tengo miedo torero* del escritor chileno Pedro Lemebel (1952–2015), es porque creo que en este caso una mirada “desde dentro” permite mostrar dos aspectos interesantes: 1) el contexto social e ideológico; las posibilidades y las limitaciones de la lengua y la cultura polacas frente a un texto de estas características; 2) el proceso de elaboración del texto polaco, en el que aparte del traductor participan también otros agentes. La segunda de las cuestiones puede servir de ejemplo de que las decisiones y las estrategias visibles en la traducción no siempre —ni en su totalidad— pertenecen realmente al traductor; un factor que, al parecer, no siempre se tiene en cuenta en los análisis traductológicos.

1. La obra

Tengo miedo torero (2001) de Pedro Lemebel, la única novela del autor y tal vez su obra más emblemática, por lo menos desde la perspectiva de la recepción fuera del ámbito hispánico, se caracteriza por un estilo muy especial: se juntan aquí lo neobarroco, el uso del sociolecto homosexual, las expresiones y el léxico chilenos, la presencia de varios juegos lingüísticos y una estética muy personal.

La actividad creativa de Lemebel no se limitaba a la literatura: se dio a conocer a través de intervenciones artísticas callejeras, así como de la radio, el teatro, las manifestaciones políticas, etc. Su presencia en el campo literario tuvo que ver, sobre todo, con sus crónicas, de las cuales publicó varios volúmenes desde 1995. Sus textos enfatizan el compromiso político y social del discurso homosexual. Leónidas Morales T. (2009: 231) afirma que “la loca, en su discurso, no cesa de enfrentar el poder, de hacer su crítica, pero también de abrir perspectivas de espacios de libertad”. Este compromiso se proyecta en un lenguaje “que pone en acción algunas características propias de la travesti y el travestismo en el ejercicio de la escritura” (Almenara, 2016: 85). La narrativa del autor chileno, según Erika Almenara (2016: 85), propone “un lenguaje neobarroco, el cual podríamos definir como un lenguaje exuberante, inestable, ambiguo y móvil, que emplea, además, figuras poéticas como la metáfora, la elipsis y la hipérbole”. En palabras de Hernán José Morales (2015: 2) se trata de:

una escritura concebida desde su artificio como travesti, dado que en ella se corrompen las fronteras genéricas, textuales, etc. Y en esos múltiples cruces, la metáfora emblematiza el travestismo por su esencia misma como recurso poético que desplaza sentidos desde el disfraz, el ocultamiento; así como también las categorías narrativas se desplazan a las zonas de lo poético en la sonoridad construida desde figuraciones travestis.

La escritura travesti, entendida como un estilo basado en lo neobarroco y con una fuerte presencia de un factor lingüístico homosexual, no es solo un rasgo esencial del estilo del autor, sino al mismo tiempo un aspecto central del

discurso lemebeliano. Reflejar este estilo supone, pues, un deber importante por parte del traductor.

2. El contexto lingüístico y cultural polaco: neobarroco y homosexualidad

En cuanto a lo neobarroco, el reto de verter el texto en castellano a la lengua polaca resulta del todo factible, por razones más bien obvias: existe una rica tradición literaria polaca barroca y neobarroca. Varios autores nacionales emplearon recursos comparables con los aplicados por Lemebel: Witold Gombrowicz alude de manera paródica al estilo barroco polaco en *Trans-Atlántico* (Smuga, 2018: 9) y en la prosa de Bruno Schulz aparecen numerosos recursos propios de —según la expresión de Ryszard Nycz (2016: 183)— “«una retórica de la exageración», frecuentemente rozando la pomposa cursilería”. También la existencia de las traducciones de varias obras pertenecientes a la corriente neobarroca latinoamericana le ofrece al traductor de este tipo de textos un contexto estilístico importante. Basta mencionar a Gabriel García Márquez: sus traducciones al polaco, obra de Carlos Marrodán Casas, Grażyna Grudzińska y Kalina Wojciechowska, suelen ser consideradas de gran valor literario; existen también traducciones de la mayoría de las obras de Alejo Carpentier y la traducción completa de *Paradiso* de José Lezama Lima.

La cuestión de la cultura y el sociolecto homosexuales se presenta, en el caso de Polonia, de manera diferente. Las personas no heterosexuales prácticamente no existían en el discurso público hacia los años 90 del siglo XX (Biedroń, 2010: 60; Nowak, 2020: 30). Jagoda Rodzoch-Malek (2012: 232–235), en su estudio sobre el léxico homosexual polaco, afirma que aunque el desarrollo del vocabulario homosexual constituye una señal del crecimiento del interés público por el tema, al mismo tiempo se trata, muchas veces, de un léxico no recogido por los diccionarios, propenso a cambios, y “estilísticamente inestable”: es difícil decidir si estamos ante una palabra coloquial o típica de una comunidad determinada. Andrzej S. Dyszak (2015), en su análisis del sociolecto de las “minorías sexuales” en Polonia, resume las características del argot homosexual afirmando que este sirve sobre todo para consolidar a las comunidades que lo usan y posibilitar una comunicación eficaz entre sus miembros. El sociolecto en cuestión se caracteriza por una fuerte presencia de la terminología “profesional”, es decir, referente solo a los aspectos de la realidad típicos de este grupo. Sin embargo, pocas veces se trata de un vocabulario incomprensible para los no integrantes del grupo: cuando tal incomprensibilidad se produce, suele ser efecto no de un intento de ocultar el sentido del mensaje, sino más bien una consecuencia del uso libre de las posibilidades de las palabras, o sea, de los juegos lingüísticos (Dyszak, 2015: 217). Sin embargo, Tomasz Łukasz Nowak (2020: 12), en su reciente trabajo sobre el

sociolecto homosexual polaco, aplica el término “język ukrycia” (el lenguaje de ocultamiento), ya que dicho sociolecto no solo procura ocultar su mensaje, sino también la identidad de los hablantes. Como los rasgos léxicos y estilísticos más significativos del sociolecto Nowak señala la abundancia de neologismos, la tendencia a aplicar diminutivos e hipocorísticos, así como acrónimos y, en menor grado, préstamos, básicamente del inglés (Nowak, 2020: 246–247).

Si el sociolecto homosexual polaco salió de su “ocultamiento”, fue gracias a la emancipación de la literatura *queer* [ciotowska] que se produjo en Polonia entre la última década del siglo XX y la primera del XXI; la obra emblemática de este proceso es *Lubiewo* (2004) de Michał Witkowski, el primer texto polaco abiertamente *queer* que obtuvo una gran resonancia crítica y entre lectores (Amenta, Kaliściak y Warkocki, 2021: 68). Hasta el momento, la literatura homosexual funcionaba en dos planos. Al describir esta ambivalencia Błażej Warkocki (2007: 186–188) se vale de la metáfora de “la carta robada” (tomada del cuento homónimo de Edgar Allan Poe): un objeto que está a la vista, pero casi nadie lo ve; para verlo, hay que saber mirar. La literatura homosexual polaca existía o como una literatura de minoría, fuera del discurso oficial, invisible para los que no pertenecían a esa minoría; o como parte del *mainstream*, de la literatura oficial, pero en este caso ocultando su identidad (Warkocki, 2007: 35).

En la actualidad, la temática y la estética *queer* están presentes en el espacio literario, el cultural y, en general, el público, pero a la vez resultan ser el campo de un conflicto ideológico y político muy marcado. Recién en el año 2020 se discutió en Polonia la cuestión de las llamadas “zonas libres de LGTB”; uno de los temas principales de la campaña presidencial del candidato ganador fue la crítica de la llamada “ideología LGTB”, realizada por parte de políticos y periodistas conservadores junto con los representantes de la Iglesia católica. En otoño se produjeron protestas masivas provocadas por el endurecimiento de la ley de aborto, pero que abarcaban otros postulados, también los de la comunidad LGTBIQ+. La versión polaca de *Tengo miedo torero* se publicó justamente en noviembre de ese año.

3. La edición polaca

La versión polaca de la novela fue publicada bajo el título *Drżę o ciebie matorze* por la editorial Claroscuro. La elaboración del texto polaco obedeció a las normas editoriales, pero además de las etapas típicas del proceso editorial (la traducción y la corrección del texto) aparecieron algunos procedimientos menos frecuentes, es decir: la revisión de la traducción, que consistía en un análisis comparativo del texto original y el traducido (a cargo de Juan Diego Ramírez, uno de los editores y hablante nativo de castellano) y la asesoría lingüística respecto al sociolecto homosexual polaco a cargo de Michał Mędrzak, en calidad de representante de la comunidad LGTBIQ+; al final de la edición polaca aparece una nota del asesor sobre el lenguaje polaco de “las locas”.

Este procedimiento trae varias consecuencias a nivel de la elaboración del texto traducido y expone cierta estrategia del editor —y no del traductor— respecto a la versión polaca. La visión personal del traductor se enfrenta a la visión del revisor (muchas decisiones del traductor fueron discutidas de nuevo y negociadas en diálogo con el revisor) y la versión polaca busca un acercamiento al lenguaje usado por los homosexuales en Polonia, aunque sin duda el lenguaje original de la obra no es un fiel retrato del sociolecto homosexual chileno, sino que presta algunos elementos de este. Sospecho que la decisión de encargar una revisión del texto polaco a una persona vinculada con la comunidad LGTBQ+ tenía que ver no solo con el cuidado de la calidad del texto, sino también con la “corrección política” tan importante en el actual contexto social e ideológico.

4. Desafíos traductológicos

Desde el punto de vista de la traducción, *Tengo miedo torero* plantea un sinfín de dilemas y desafíos. Dejando de lado las exigencias del estilo neobarroco, los problemas que supone el texto se pueden dividir en tres grupos generales (aunque las fronteras entre ellos no sean nada claras).

En primer lugar, deben mencionarse las referencias culturales. El tiempo y el espacio del argumento de la novela están claramente marcados ya en el primer párrafo: el año 1986 en Santiago de Chile. La novela alude directamente al personaje del general Augusto Pinochet y a su esposa Lucía Hiriart, así como a las protestas callejeras e intentos de atentado contra el dictador. Algunas referencias a este periodo histórico pueden resultar incomprensibles para el lector polaco. Se menciona la CNI (p. 5); se alude a la fecha del golpe de estado en septiembre 1973, aunque de forma indirecta (p. ej. “Todos los años era lo mismo, tanto acumular energía para septiembre y después todo seguía igual. Y de septiembre a septiembre el vaivén renovador no lograba ni preocupar al tirano [...]”, p. 12); aparecen algunos motivos emblemáticos de Chile, como la flor de copihue (p. 60), y referencias a la cultura chilena o latinoamericana, como la mención del personaje de Chilindrina (p. 97).

En segundo lugar, cabe mencionar el vocabulario chileno. En el texto original aparecen expresiones y fraseologismos propios de Chile, por ejemplo: “guata” (vientre, p. 19, 27, 56, 90), “cachar” (entender, p. 55, 76) o “al tiro” (de inmediato, p. 25, 28, 33, 78, 111), entre muchos otros.

Finalmente, el sociolecto homosexual y la estilística travesti. Aparecen las expresiones propias del sociolecto homosexual chileno, pero también varios neologismos elaborados por Lemebel. Así, junto con las variantes de la palabra “maricón” y “loca”, bien extendidas en el mundo hispanohablante, se nota el uso de la voz “cola” (homosexual afeminado, frecuente en Chile y Argentina) y sus variantes (“coliza”, “coliflor”, “brócoli”, etc.). Cambia también el género gramatical de la narración, hecho que subraya el carácter “travesti” del personaje central.

5. El proceso de la traducción y la elaboración del texto traducido

a) Referencias culturales

En cuanto a las referencias posiblemente incomprensibles para el lector de la versión traducida, un traductor puede valerse de varios métodos. Según la clasificación de Krzysztof Hejwowski (2012: 76–83) serían: 1) la reproducción sin explicaciones (*reprodukcja bez objaśnień*), p. ej. por considerar la referencia en cuestión de poca importancia o imposible de salvar; 2) la reproducción con explicaciones (*reprodukcja z objaśnieniami*), p. ej. en vez de “flor de copihue” poner “la flor emblemática chilena de copihue”; 3) equivalente oficial, funcional o descriptivo (*ekwiwalent uznany, funkcjonalny, opisowy*); 4) traducción sintagmática con aclaración (*tłumaczenie syntagmatyczne z objaśnieniem*), p. ej. en forma de nota a pie de página. Otros métodos, como la aplicación de hiperónimos o la traducción sintagmática sin aclaración u omisión, los considero inaceptables. Los métodos empleados tienen sus consecuencias en la lectura del texto y son un elemento importante en la estrategia de la traducción en cuanto a la domesticación o exotización del texto.

En la traducción de *Tengo miedo torero* al polaco opté por aclarar las referencias históricas más esenciales (recurriendo a las reproducciones con explicación y traducción sintagmática con aclaración), ya que son sumamente importantes en la novela; y por domesticar otras (a través de los equivalentes), que considero de menor importancia tanto desde la perspectiva de la comprensión del texto como en lo referido a la fluidez de la lectura. Por este motivo incluí notas a pie de página aclarando la sigla CNI y la fecha del golpe de Estado; pero la flor de copihue —que aparece en la descripción de los cubiertos de mesa— fue sustituida por la expresión “motivos florales” y la alusión al personaje de Chilindrina, desconocida en Polonia, por él de Pippi Calzaslargas, un personaje de características semejantes y muy popular en el país receptor.

Sin embargo, en la versión definitiva de la edición polaca aparecen en total cinco notas a pie de página. Por la intervención del revisor se mantuvieron referencias a la flor de copihue (con su nombre polaco —“*plątawa różowa*”— y una aclaración en la nota, p. 107) y al personaje de Chilindrina (p. 172). Aunque parecen detalles, estas decisiones demuestran un afán por mantenerse lo más cerca posible del texto original. Lo confirma la nota a pie de página n.º 2 (p. 10) en la que se explica el título polaco. *Tengo miedo torero* es ambiguo: a primera vista parece que “torero” es un adjetivo que acompaña la palabra “miedo”, mientras que la canción citada en el texto aclara que se trata de las palabras pronunciadas por un(a) amante preocupado(a) dirigidas a un torero, así que debería escribirse con una coma (“Tengo miedo, torero”). La lengua polaca no permite mantener este juego, por lo que en la traducción opté por recurrir a la frase tal como debería escribirse: “*Drzę o ciebie, matadorze*”. Los editores decidieron buscar una

forma de recrear el juego del título original quitando la coma, pero como es una violación clara de la puntuación polaca, se vieron obligados a explicar la decisión en una nota a pie de página.

b) Vocabulario chileno

La cuestión de la traducción de los regionalismos, de los dialectos e idiolectos, supone un problema grave en la práctica y la teoría traductológicas. Por un lado, omitir este aspecto del texto original lleva a una simplificación no deseada; por el otro, se puede considerar un caso de intraducibilidad (Adamowicz-Pośpiech, 2015: 9). En la versión de *Tengo miedo torero* me decanté por un método frecuente entre los traductores en este tipo de situaciones: introducir en la versión polaca las expresiones y las palabras coloquiales, informales, pero carentes de un claro contexto dialectal o geográfico, para —según las palabras de Jiří Levý (2011: 98)— no traducir lo regional —por imposible— sino sugerirlo. Es un procedimiento difícil de señalar, ya que no se trata de una serie de equivalentes (un chilenuismo determinado reemplazado por un coloquialismo determinado), sino una estilización más general (colocar los coloquialismos donde encajan y suenan bien). Para este fin tuve que valerme de un vocabulario personal, del ámbito privado, por lo menos en uno de los casos, ni siquiera registrado en los diccionarios, el del adjetivo “zajesiany” (“cabros de mierda”, “gówniarze zajesiani”, p. 116). Mi elección parecía adecuarse bien al tono del texto, aunque en el momento de consultarlo (noviembre de 2020) ni siquiera aparecía en Google (salvo en otra traducción mía, de características semejantes). A pesar de que la palabra oficialmente no existe —se trata posiblemente de un dialectismo en desuso— no fue cuestionada ni en la revisión, ni en ninguna de las siguientes etapas de la elaboración del texto.

c) Sociolecto homosexual y estilística travesti

Como ya se ha señalado, el uso del sociolecto homosexual polaco en los textos literarios tiene una historia relativamente corta; hasta hace veinte años se reducía a grupos sociales más o menos cerrados. Este hecho, junto con la inclinación a recurrir a los términos “estilísticamente inestables”, según la expresión de Rodzoch-Malek (2012), trae consecuencias problemáticas: el léxico referente a los homosexuales suele ser o bastante oficial, o coloquial, vulgar y peyorativo, o alusivo, eufemístico y, por ello, comprensible solo en un contexto claro.

En la novela de Lemebel predominan variantes de las palabras “maricón” (la raíz “mari”) y “cola”, mientras que el protagonista lleva el nombre de “La Loca del Frente”. No se trata, pues, de un vocabulario formal, sino coloquial, pero purificado del matiz peyorativo. Mi estrategia de traducción consistió en limitar el empleo del vocabulario con asociaciones claramente negativos (“pedał”) y bus-

car más diversidad. De este modo, las expresiones que en el original poseen una forma igual o parecida, en la traducción llegan a ser variantes muy diferentes. Por ejemplo: “enarbolaban las manos marimbas” (p. 8), “wymachując figlarnie rękami” (p. 9); “mariconerías de farándula” (p. 16), “ciotowskie fanaberie” (p. 23); “viejas colizas jubiladas del patín” (p. 44), “stare kurwiszony na gamrackiej emeryturze” (p. 76); “mariposuelo”, “colijunto” (p. 101), “fircyk”, “podfruwa-jek” (p. 181). Este procedimiento fue discutido en el proceso de traducción. En varios casos el revisor sugería expresiones más directas, pero en la mayoría se mantuvo finalmente la forma que propuse, pues a mi modo de ver se trataba de un elemento esencial del estilo del texto.

Vale la pena señalar que el texto polaco resulta mucho más determinante en cuanto al género gramatical. Como ya se ha mencionado, el género de la narración original cambia, lo que subraya la oscilación genérica; en polaco el género de los personajes resulta mucho más visible, ya que las formas de los verbos en el pasado tienen terminaciones genéricas. Se emplearon, por regla, las formas femeninas, salvo contadas situaciones en las que la persona que habla le atribuye al protagonista el género masculino.

Después de la revisión y la corrección, el texto fue analizado por un asesor lingüístico. Este hizo algunas sugerencias en cuanto al léxico y fraseologismos usados por la comunidad homosexual polaca. Añadió también un breve comentario con una lista de palabras posiblemente útiles. La misma decisión de consultar el texto con un representante de la comunidad homosexual polaca forma parte de la estrategia de los editores frente a la novela. Las sugerencias del asesor no influyeron demasiado en la versión final del texto, entre otros motivos porque —tal como indicaba Dyszak (2015)— el lenguaje de la comunidad homosexual suele ser autorreferencial y a veces ajeno a quienes no pertenecen a ese grupo. El asesor, por ejemplo, insistió en cambiar la traducción del “nombre” de La Loca del Frente por “Wariatka z Naprzeciwka” en vez de “Ciotuchna z Naprzeciwka”, justificando que en la comunidad homosexual polaca este término es muy frecuente. El problema es que “Wariatka”, una traducción fiel de “Loca”, no es un sinónimo generalmente conocido ni claro, y hasta puede parecer un calco léxico, mientras que “Ciotuchna” es una variante de “ciotka” o “ciota” (tía), un término bien conocido y, aunque en principio peyorativo, actualmente “el más polisémico” (Rodzoch-Malek, 2012: 89). El análisis de las asociaciones del término “ciota” presentado por Tomasz Łukasz Nowak (2020: 84–85), se ajusta muy claramente a los rasgos del personaje de Lemebel. En este caso se ve cómo, a la estrategia del traductor y la del revisor/editor, se añade otra: la del asesor.

6. Conclusiones

Tengo miedo torero de Pedro Lemebel, debido a su estilo y al contexto social, es un texto que, al pasar a otra lengua, en este caso la polaca, tiene que enfrentar varios problemas de tipo lingüístico y cultural. La situación de la comunidad

homosexual, su sociolecto, su presencia en el discurso público, la existencia de la literatura vinculada con ese grupo: todo ello tiene unas consecuencias prácticas a nivel de la traducción.

El caso analizado demuestra la existencia de tres campos de negociación y tres variantes de desarrollo de estas negociaciones. Los elementos paratextuales, como las notas a pie de página, ponen al lector polaco visiblemente en otra posición frente al texto, en comparación con el lector chileno o hispano; el lector polaco obtiene una clara conciencia de enfrentar un texto perteneciente a otro ámbito cultural y lingüístico. Es importante subrayar que tanto la estrategia del traductor referente a la exotización o domesticación del texto, como algunos de los métodos de la traducción usados, han sido modificados en el proceso de negociación. Todos los agentes que participaron en la elaboración del texto polaco pusieron mucha atención en el aspecto vinculado con la estilística travesti y el sociolecto homosexual. Sin duda, este énfasis se debe en gran parte a la situación social y política en el país receptor de la obra.

Disminuir la importancia de los traductores en el proceso de la elaboración del texto traducido no es, de ninguna manera, mi intención; el traductor es autor del texto traducido, con todo el prestigio y la responsabilidad que ello conlleva. Sin embargo, al analizar las traducciones, se debe tener en cuenta el hecho de que, según he intentado demostrar, las estrategias empleadas en la traducción no pertenecen únicamente al traductor, sino que son el resultado de negociaciones entre varios agentes que pueden poseer perspectivas muy diferentes.

Referencias bibliográficas

Obras analizadas

- Lemebel, Pedro (2014): *Tengo miedo torero*, Buenos Aires, Seix Barral, ebook.
 Lemebel, Pedro (2020): *Drzę o ciebie matadorze*, trad. Tomasz Pindel, Warszawa, Claroscuro.

Estudios

- Adamowicz-Pośpiech, Agnieszka (2015): “Dialekt, idiolekt, lapslekt w tłumaczeniu”, *Między oryginałem a przekładem*, 29, pp. 9–21, <<https://doi.org/10.12797/MOaP.21.2015.29.02>>.
 Almenara, Erika (2016): “Escritura, travestismo e izquierda en Pedro Lemebel”, *Revista Nomadas*, 21, pp. 81–96, <<https://doi.org/10.5354/0719-0905.2016.42822>>.
 Amenta, Alessandro, Tomasz Kaliściak y Błażej Warkocki (2021): “Literatura przewrotna”, en Alessandro Amenta, Tomasz Kaliściak y Błażej Warkocki (eds.), *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, pp. 19–76.
 Biedroń, Robert (2010): “Historia homoseksualności w Polsce”, en Jacek Kochanowski, Marta Abramowicz y Robert Biedroń (eds.), *Queer Studies. Podręcznik kursu*, Warszawa, Kampania Przeciw Homofobii, pp. 57–98.
 Dyszak, Andrzej (2015): “O zapisanym słownictwie mniejszości seksualnych”, *Etnolingwistyka*, 27, pp. 201–220, <<https://doi.org/10.17951/et.2015.27.201>>.
 Hejrowski, Krzysztof (2012): *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa, PWN.

- Levine, Suzanne Jill (2009): *The Subversive Scribe. Translating Latin America Fiction*, Champaign & London, Dalkey Archive Press.
- Levý, Jiří (2011): *The Art of Translation*, Patrick Corness (trad.), Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Morales, Hernán José (2015): “Palabra travesti en Pedro Lemebel”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 3, 4, pp. 6–20, <<https://doi.org/10.5195/ct/2015.87>>.
- Morales T., Leónidas (2009): “Pedro Lemebel: género y sociedad”, *Aisthesis*, 46, pp. 222–235, <<https://doi.org/10.4067/S0718-71812009000200012>>.
- Nowak, Tomasz Łukasz (2020): *Język ukrycia. Zapisany socjolekt gejų*, Kraków, Universitas.
- Nycz, Ryszard (2016): “Bruno Schulz: sztuka jako kulturowa ekstrawagancja”, *Teksty Drugie*, 5, pp. 182–197.
- Rodzoch-Malek, Jagoda (2012): *W jaki sposób mówi się w polszczyźnie o homoseksualizmie i osobach homoseksualnych? Analiza leksyki na podstawie danych leksykograficznych i tekstowych*, tesis de doctorado, Warszawa, Uniwersytet Warszawski.
- Smuga, Łukasz (2018): “Masculinidades disidentes argentinas como dinamita de contrabando queer en *Trans-Atlántico* de Witold Gombrowicz”, *Anclajes*, XXII, 3, pp. 5–21, <<https://doi.org/10.19137/anclajes-2018-2232>>.
- Świąch, Jerzy (2013): “Przekłady i autokomentarz”, en Piotr de Bończa Bukowski y Magda Heydel (eds.), *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, pp. 193–216.
- Warkocki, Błażej (2007): *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa, Sie!

Lemebel in Polish. Notes on the Translation Process of *Tengo miedo torero*

Keywords: Lemebel — translation — queer writing — strategy.

Abstract

The analysis of the Polish translation of Pedro Lemebel’s *My Tender Matador* shows the influence of cultural and linguistic aspects of the text in the translator’s practice and at the same time points to the fact that what is considered to be a translator’s strategy often occurs to be a result of negotiations between various participants of the editing process.

Fecha de recepción: 8 de diciembre de 2020

Fecha de aceptación: 26 de febrero de 2021

JUSTYNA ZIARKOWSKA

ORCID: 0000-0002-0068-3847

Uniwersytet Wrocławski

Correo: justyna.ziarkowska@uwr.edu.pl

Poema visual en forma de fotografía. El caso de Chema Madoz

Palabras clave: poema visual — fotografía — metáfora — Chema Madoz.

Resumen

Las relaciones con la literatura del conocido y premiado fotógrafo madrileño Chema Madoz son múltiples y polifacéticas. En el presente artículo se analizan las herramientas provenientes de la poesía utilizadas por el artista para demostrar (recurriendo también a los investigadores de la fotografía más citados como R. Barthes o S. Sontag) que habría que definir sus obras como poemas visuales más que como fotografías. Entre los muchos recursos estilísticos presentes en las imágenes de Madoz, el más frecuente es la metáfora que, como en la reflexión de Gracián o en la práctica surrealista, se basa en los objetos que —sacados de sus destinos rutinarios— adquieren la capacidad de mostrar lo que normalmente no vemos. El artículo explora también la relación de Madoz con el concepto de la *mimesis* y divide la praxis artística en tres elementos: praxis poética (la más importante), praxis de un artista plástico y, finalmente, la de un fotógrafo.

Chema Madoz es uno de los más famosos fotógrafos españoles actuales, galardonado con el Premio Nacional de Fotografía del año 2000, autor de muchísimas exposiciones individuales en España y en importantes galerías de todo el mundo, desde Los Ángeles hasta Tokio. Sin embargo, las herramientas utilizadas por Madoz parecen estar sacadas de la poesía y más exactamente del conceptismo, cuya celeberrima definición acuñada por Gracián (1987: 55) (“Un acto del entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos”) armoniza con la visión que de su propia actividad tiene el fotógrafo (“Trabajar con objetos era la forma más directa de abordar conceptos, que es lo que realmente me interesa”) (García Rubí, 2018: s.p.). El resultado de su labor lo constituyen, por lo tanto, poemas visuales conceptistas, hecho que nos permite definir a Madoz como un poeta —creador de metáforas, metonimias, silepsis, anáforas, antíte-

sis, paradojas y otras figuras retóricas— cuya aportación se sitúa en el ámbito del lenguaje. El mismo, en la citada entrevista, admite que “la carga semántica del objeto es muy parecida a la que posee la palabra” (García Rubí, 2018: s.p.).

El concepto amplio del poeta ya ha habido sido introducido por las vanguardias poéticas europeas. Recordemos que el fundador del dadaísmo, Tristan Tzara, definía la poesía como una especie de confusión y actividad del espíritu, y añadía que uno puede ser poeta sin escribir una sola línea, ya que lo poético se desarrolla en la cotidianidad de las calles, en las piezas teatrales de baja categoría y allí donde predomina una agitación en color (Bürger, 2006: 140). Tampoco están señaladas las líneas de demarcación entre un poema visual y una obra de arte. Se trata de una peligrosa tierra intermedia perteneciente simultáneamente tanto a lo pictórico como a lo lingüístico, un campo existente desde épocas remotas —pensemos, por ejemplo, en la emblemática barroca— que ha sido labrado especialmente por la primera vanguardia europea, seguidora de la tradición de Rimbaud (1985: 84), para quien la poesía consistía en “un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos”. En España, este campo fue cultivado en primer lugar por los ultraístas, para quienes, según el manifiesto firmado por Jorge Luis Borges, la poesía debía limitarse a una metáfora chocante y sintetizar varias imágenes en una, capaz de ampliar su poder sugestivo. Willard Bohn (2001: 15) en *Modern Visual Poetry*, afirma que la poesía visual recurre tanto al intelecto del lector como a la mirada del espectador. Por su parte, Klaus Peter Dencker (2000) añade que su papel es desvelar una nueva conciencia contextual y nuevos sistemas de referencia lingüísticos.

De hecho, las relaciones de Chema Madoz con la poesía han sido desde el principio de su trayectoria artística múltiples y polifacéticas. En muchas de sus fotografías el artista recurre al libro como artefacto: un objeto extraño y misterioso que guarda dentro contenidos ocultos, dispersos, apenas leíbles, en los que vale la pena sumergirse. Además, ha diseñado varias cubiertas para volúmenes de poesía, como la imagen de cadena-pinzas de metal para *Poesías completas* de Jorge Luis Borges¹; ha colaborado con sus imágenes en la obra de Salvador Espriu *Per al llibre de Salms d'aquests vells cecs* y en la biografía póstuma de José Luis Sampedro, *La vida perenne*. Es, por otra parte, autor del libro *Nuevas greguerías*, donde sus trabajos visuales acompañan el texto de Ramón Gómez de la Serna, con quien comparte el gusto por sumar la metáfora con el humor y el amor a los objetos². La más comentada es su colaboración con el poeta catalán Joan Brossa. En 1995, Brossa descubre sus fotos en el Taller Mayor de Madrid e inmediatamente le invita a trabajar juntos. El fruto será *Fotopoemario*, un libro editado a cuatro manos que incluye doce poemas de Brossa escritos a partir de imágenes de Madoz. A Brossa, cuya poesía visual es consecuencia directa de su

¹ Chema Madoz es también autor de cubiertas de varios tomos cuentísticos del autor argentino.

² Recordemos que Gómez de la Serna a las tertulias llevaba una maleta para exponer al público mariposas, estrellas del mar, flores de papel esperando desentrañar su significado profundo a través de la búsqueda de sí mismo en los objetos (Calvi, 1991: 14).

obra rigurosamente literaria, le une con Madoz la idea de construir las metáforas con el lenguaje de las cosas y, para ello, ambos autores recurren muchas veces a los mismos motivos u objetos de atrezo, como los guantes o las llaves. Recordemos, por ejemplo, el conocido poema visual brossiano “El guante carta” de 1967, con un sello postal con la efigie de Franco, o el trabajo sin título de Chema Madoz de 2000: el guante de piel-monedero, objeto que no sirve ni como guante, ni como monedero, pero que nos remite al concepto del dinero o, más aún, a la avaricia de una burguesía elegante. Ambos autores utilizan frecuentemente las llaves: de Brossa es conocida la llave cuyas muescas son letras (lo que sugiere que las palabras abren puertas), mientras que la llave de Madoz posee una parte superior redonda constituida por una lupa, de manera que se da a entender que ver una cosa ampliada puede darnos la llave para su comprensión, o, al revés, que al abrir la puerta, podremos ver la realidad más claramente, como con un lente de aumento.

La mayoría de los análisis de la fotografía de corte fenomenológico se centra o en la cuestión de tiempo (la huella de una experiencia pasada), o en el ámbito de la transparencia (el referente directo que no necesita signo). En los conocidos ensayos de Roland Barthes (*La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*) o de Susan Sontag (*Sobre la fotografía*), la imagen fotográfica es interpretada como una prueba de la existencia, un comunicado del pasado que, de forma contraria al lenguaje, documenta la comparecencia. Al mismo tiempo, al detener la línea continua del flujo temporal, la fotografía se convierte, para estos investigadores, en el testimonio de un implacable transcurso de tiempo. Tales análisis, obviamente, no pueden ser aplicados a la obra de Madoz, ya que este autor se esfuerza por crear un mundo ficticio fuera de la circulación temporal real. Sławomir Sikora, en un interesante ensayo sobre las obras fotográficas, recurre al análisis propuesto por Paul Ricœur en el texto “El lenguaje como discurso”. Allí el filósofo sostiene que el discurso se realiza como un acontecimiento, pero es recordado y fijado como un sentido. En cambio, sigue Sikora (2004: 69), en la fotografía, la relación es inversa: en ella queda fijado y permanece un acontecimiento y el sentido se vuelve movedizo. Fijémonos que tal definición indica una vez más que las imágenes de Madoz se acercan a las características del discurso. El fotógrafo sabe huir también de otra característica definitoria que propone Roland Barthes (1996: 146), para quien la fotografía está afectada por la debilidad respecto a la potencia de expresar ideas generales. También Edouard Pontremoli (2006: 151) en *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie* afirma que nada pega menos con la naturaleza de la fotografía que la abstracción. Sin embargo, Chema Madoz está interesado en ideas abstractas. Es más fácil definir su obra como poesía que como fotografía³.

³ Madoz tampoco cabe en la corriente del conceptualismo de las artes plásticas o, más precisamente, el fotoconceptualismo. Ello exigiría un análisis distinto, pero a primera vista su obra presenta diferencias respecto a los representantes del conocido grupo canadiense, a saber, la Escuela de Vancouver.

Madoz se aprovecha de la apariencia de la objetividad; sus imágenes son textuales, aunque directamente nos remiten a la alegoría. No le interesa el juego con la técnica, la imagen movida o desenfocada, la imagen impregnada, alargar el tiempo de la exposición a la luz, el *collage*, el fotomontaje, las manipulaciones artificiales. Su forma es tradicional y realista. Sin embargo, no le atrae la realidad visible. No le importa la *mimesis* o no le tiene fe. Si la fotografía suele ser denominada como un fragmento o una cita de la realidad, su copia metonímica (Sontag, 2009: 8), Madoz no cita la realidad. En palabras de Robert Scholes (1981: 33), no hay *mimesis*, hay únicamente *poiesis*. Madoz, al no copiar la realidad, crea, como el escritor, mundos ficticios, creados, inventados, imaginados, alternativos. Su cámara no es un programa de transcripción o una copiadora; se parece más al lápiz o la pluma. Al igual que Paul Klee, quien apelaba a que el artista no recreara lo visible, sino que hiciera visible algo (Rouillé, 2007: 424), Madoz presenta objetos cuya realidad es facultativa, anima su propio mundo sirviéndose para ello de préstamos del mundo visible. No busca en la realidad composiciones que respondan a sus ideas, sino que crea y visualiza él mismo sus ideas. Insiste en que lo imaginado se vuelva presentable. Fotografía, por lo tanto, una realidad dirigida o creacionista. Busca los objetos a fotografiar no por su belleza o su fealdad, sino porque pueden servir como portadores del análisis, creadores de metáforas visuales y racionales. La imagen literal de la fotografía no inicia en el espectador de Madoz toda una serie de denotaciones, sino que le conduce —como al lector de un poema— al recuerdo de unas experiencias propias o de un mundo de valores, un sistema filosófico propio.

En los trabajos de Madoz se ven muy pocos rostros humanos y pocos paisajes de la naturaleza. Todo parece estar centrado en el objeto o, más precisamente, en un encuentro de dos objetos, lo cual crea metáforas. Lakoff y Johnson (1993), a diferencia de la teoría clásica de la metáfora, que solía recurrir a la comparación a nivel del lenguaje, proponen un alcance mayor (los pensamientos y las acciones) y creen que las metáforas no solo describen las similitudes, sino que tienen la capacidad de crear analogías nuevas. Además, permiten concebir una rama de la realidad en términos de otra, entender un tipo de la experiencia en términos de otro. Es decir, no se trata de una similitud objetiva, sino de una similitud experimentada. En algo parecido insistía Federico García Lorca (1996a: 65) al describir las metáforas gongorinas como “un cambio de trajes, fines u oficios entre objetos o ideas de la naturaleza”. Estas similitudes que acentúan u ocultan unos aspectos o radios de acción de los objetos confrontados están omnipresentes en las obras de Madoz: la similitud entre una copa rellena de vino y el pubis; entre el pelo largo y suelto de una mujer y un arbusto recortado en forma de cono; la esquina de un muro y el pliegue de los pantalones de un hombre; el humo del cigarrillo y un sendero montañoso; la tabla de planchar y una señal de tráfico; el alcantarillado y el secador de vajillas. Todas estas metáforas resultan subversivas, cuestionan la realidad, son un género de *trompe-l'œil*, sugieren a modo surrealista que nuestra fe en lo que vemos no tiene justificación. Los trabajos de Madoz quieren ser estimulantes actos provocativos para el receptor:

primero nos dejamos llevar por una ilusión óptica —ilusión de agua derramada en la mesa— para darnos cuenta enseguida de que es un hilo blanco arreglado en forma de una mancha y entender que lo que normalmente vemos puede tener un significado diferente. Madoz quiere llegar, con la imagen fotográfica de un objeto concreto, a una idea abstracta, para revelar su otro sentido.

Anna Balakian (1986: 155), que ha clasificado los métodos de creación de imágenes en la poesía surrealista francesa, ha advertido que la mitad se apoya en la estrategia de vestir la idea abstracta con la máscara de lo concreto (“The images lends to the abstract the mask of the concrete”): Breton expresaba la eternidad con la imagen del reloj de mano, el pensamiento como una línea blanca en el fondo oscuro, etc. Los surrealistas adelantaron a Madoz en el modo icónico de creación de la ontología de los mundos internos. El objeto, para Breton, era centro de una mística de la materia. En su ensayo “Surrealismo y pintura”, el francés presentó un listado de diversas categorías de los objetos surrealistas: *ready-made*, objetos interpretados, objetos de destino inseguro, objetos personificados, objetos matemáticos, etc. (Ważyk, 1973: 110). El sentido de esta multiplicación de objetos era desbaratar la confianza en los frutos de la razón, como en el caso de los objetos con su función tan claramente utilitaria. Madoz —pensemos por ejemplo en su imagen de una cuchara que proyecta la sombra de un tenedor— también parece socavar la condición del objeto, alternar el proceso de connotación ya que sus objetos no conllevan características propias, sino otras, ajenas a su naturaleza. Al reducir la función referencial, se aumenta la metaforización de los objetos. La estrategia de Madoz de relacionarlos tiene que ver con el surrealismo, pero puede recurrir también al creacionismo de Vicente Huidobro, autor del concepto estético de “imagen múltiple”. En su libro *El espejo del agua*, Huidobro define el poema como el lugar de reconciliación de contrariedades, y como el mecanismo derivado del cubismo de enlazar instantes para conseguir la simultaneidad y de enlazar caprichosamente objetos para obtener el efecto del flujo continuo de sentidos y de visiones no figurativas (Delaperrière, 2004: 281).

Madoz nos entrega la información sobre la realidad objetiva, pero subversivamente. Es una información realista e indirecta al mismo tiempo. Si Susan Sontag observa que las fotos cambian y amplían hoy en día lo que consideramos digno de mirar, Madoz advierte lo que le parece digno de pensar. En este sentido y a diferencia de un fotógrafo que se orienta al mundo externo, Madoz se adentra como un poeta en su interior: saca fotos de sus mundos internos. Ha sabido unir en su obra dos tendencias bifurcadas del arte contemporáneo: la de la pintura que se vuelve cada vez más conceptual y la de la poesía que se deviene más visual o suele sacar las cosas y las palabras de su contexto y relacionarlas de nuevo.

En la obra de Madoz podemos distinguir una estructura parecida a la de las cajas chinas. Hay aquí por lo menos tres niveles: primero, el concepto o la metáfora descubierta; después, el artefacto, una obra de arte plástica y, finalmente, la fotografía. La mayoría de los poetas visuales o artistas plásticos se queda en el segundo nivel: pensemos en los objetos de Joan Brossa o en las instalaciones de Christian Boltanski. Parece que Madoz añade a ello un nivel más: la fotografía

para imponer su punto de vista, para sancionar su propia interpretación, para decidir sobre el resultado último que depende de un contexto y una perspectiva apropiadas. No permite la variabilidad de luz, punto de vista entre el receptor y la imagen creada. También —añaden Francisco Carpio Olmos y Pablo López Raso (2015: 146)— “Madoz entiende que la fotografía posee el poder de certificar ontológicamente la verdad del objeto, curiosamente más que cuando el mismo objeto se muestra y exhibe. La razón es bien sencilla: frente a la mera experiencia de la maqueta como objeto evidentemente manipulado, la fotografía ejecuta —por su propia naturaleza— una certificación de realidad ante los espectadores”.

Entre los poemas visuales de Madoz más conocidos se encuentra un trabajo sin título de 1990 que presenta una escalera apoyada en un espejo. Podemos tratar esta imagen como el paradigma de toda su labor, ya que observamos aquí los tres niveles de la obra que van desde la metáfora, a través de la relación de dos objetos, hasta la fotografía; también la creación de un mundo propio, así como la típica concentración en los objetos cotidianos: un espejo y una escalera. La primera idea es la siguiente: quien sube por la escalera real, podrá descender en el otro lado del espejo, como Alicia del país de las maravillas. Pero, como resulta típico de la “imagen múltiple” creacionista de Madoz, la segunda idea es que quien sube por la escalera del otro lado del espejo, podrá descender en el mundo real que estamos viendo. De allí que el trabajo del fotógrafo, aunque no lleva título, bien pudiera titularse “Continuidad de las escaleras”, a semejanza del famoso cuento de Julio Cortázar en el que el protagonista se sumergía en el mundo ficticio de la novela, pero de repente ese mundo ficticio se introducía en su casa real. La idea o la convicción de que coexisten en el mismo tiempo y en el mismo espacio dos o más mundos convierte nuestra realidad en algo tan ficticio como el mundo del otro lado del espejo. Madoz en esta y otras metáforas visuales, expresa su desacuerdo respecto a una realidad bipolar, antinómica y disyuntiva, y demuestra que ambos mundos pueden entremezclarse, penetrarse e infiltrarse mutuamente. Está convencido de que la grieta puede darse en forma de unos objetos que, aunque sean cotidianos, poseen algo mágico: jaulas, cuchillos, llaves, relojes, lámparas, zapatos, agua, espejos, instrumentos musicales y matemáticos y, por supuesto, los libros. Esta imagen demuestra que —como observaron Lakoff y Johnson (1993: 60)— el sentido del territorio es uno de los instintos más primarios del hombre, que percibe el mundo exterior y se percibe a sí mismo como un recipiente, dividiéndolo todo en lo que está dentro y lo que está fuera. Esta obra entabla, obviamente, una relación con el cuadro “La duración apuñalada” (1938) de René Magritte, por el motivo del espejo, pero sobre todo por utilizar un elemento —el humo de una chimenea y el humo del tren— que une el mundo doméstico y seguro con un inquietante mundo del otro lado de la chimenea. Podemos abordar también esta obra como una enumeración visual de los objetos: habitación, escalera, espejo. Viéndola de esta forma, se asemejaría una vez más a varios poemas vanguardistas constituidos únicamente sobre la base de un listado de sustantivos sueltos, como, por ejemplo, “Nocturno esquemático” de García Lorca, incluidos en *Canciones*, que testimonia una noche inquietante

pasada en el campo: “Hinojo, serpiente y junco / Aroma, rastro y penumbra, / Aire, tierra y soledad. / (La escala llega a la luna.)” (García Lorca, 1996b: 347).

Además de las metáforas, se pueden identificar en la obra de Madoz muchos otros recursos estilísticos. Por ejemplo, la imagen de los platillos de batería que tienen forma de discos de vinilo está estructurada como una metonimia, mientras que la imagen de un cubo sobre el tablero de ajedrez posee la forma de una anáfora y la imagen de un cactus creciendo en un dedal ha sido organizado como una paradoja.

A través de los tres niveles estructurales del trabajo de Madoz podemos conciliar las diversas posiciones respecto a la definición de su actividad. En el nivel conceptual, al inventar sus metáforas siguiendo la corriente literaria del conceptismo es evidentemente poeta; en el segundo nivel formando y modelando el material con el gesto de las manos, es artista plástico; en el último nivel es fotógrafo. Madoz, al igual que Góngora —y recurrimos una vez más a la conferencia citada de García Lorca (1996a: 75)—: “se sitúa frente a la naturaleza con ojos penetrantes y admira la idéntica belleza que tienen por igual todas las formas”; en su obra, “los chopos, rosas, zagalas y mares [del espiritual cordobés] son creados, son nuevos”. Para decirlo con las metáforas descritas por Aristóteles (2013: 100) en su *Poética*: “Es importante hacer uso adecuado de cada uno de los recursos mencionados: las palabras compuestas y los vocablos extraños; pero lo más importante de todo es dominar el uso de la metáfora, ya que esto es lo único que no se puede tomar de otro y es señal de talento; pues hacer buenas metáforas es intuir las semejanzas”.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (2013): *Poética*, Alicia Villar Lecumberri (trad.), Madrid, Alianza Editorial.
- Balakian, Anna (1986): *Surrealism: the road to the absolute*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Barthes, Roland (1996): *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Jacek Trznadel (trad.), Warszawa, Wydawnictwo KR.
- Baudrillard, Jean (2012): “Fotografia, czyli świetlny zapis”, Barbara Jabłońska (trad.), en Małgorzata Bogunia-Borowska y Piotr Sztompka (eds.), *Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków, Znak, pp. 380–387.
- Belting, Hans (2007): *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Mariusz Bryl (trad.), Kraków, Universitas.
- Berger, John (2011): “Zrozumieć fotografię”, Krzysztof Olechnicki (trad.), en Maciej Frąckowiak y Krzysztof Olechnicki (eds.), *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, Warszawa, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Bohn, Willard (2001): *Modern Visual Poetry*, Newark, University of Delaware Press.
- Bürger, Peter (2006). *Teoria awangardy*, Jadwiga Kita-Hubner (trad.), Kraków, Universitas.
- Calvi, Maria Vittoria (1991): “Ramón Gómez de la Serna, promotor y anticipador del arte de vanguardia”, en Gabriele Morelli (coord.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, Ediciones El Carro de la Nieve, pp. 13–28.

- Carpio Olmos, Francisco, y Pablo López Raso (2015): “Chema Madoz: fotógrafo del espacio. Escritor de la luz”, *Comunicación y Hombre*, 11, noviembre 2015, pp. 141–156.
- Czartoryska, Urszula (2006): *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria.
- Delaperrière, Maria (2004): *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, Adam Dziadek (trad.), Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dencker, Klaus Peter (2000): “From Concrete to Visual Poetry, with a Glance into the Electronic Future”, Harry Polkinhorn (trad.), <<https://www.thing.net/~grist/l&d/dencker/denckere.htm>>.
- Flusser, Vilém (2015): *Ku filozofii fotografii*, Jacek Maniecki (trad.), Warszawa, Aletheia.
- García Lorca, Federico (1996a): “La imagen poética de Don Luis de Góngora”, en Federico García Lorca, *Obras completas*, Miguel García-Posada (ed.), t. III, *Prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 53–74.
- García Lorca, Federico (1996b): “Nocturno esquemático”, en Federico García Lorca, *Obras completas*, Miguel García-Posada (ed.), t. I, *Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, p. 346.
- García Rubí, Amalia (2018): “Entrevista. Chema Madoz: imagen, objeto, idea”, *Tendencias del Mercado del Arte*, <<http://www.tendenciasdelarte.com/chema-madoz-noviembre-2018/>>.
- Gracián, Baltasar (1987): *Agudeza y arte de ingenio*, t. II, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Castalia.
- Kurek, Marcin (2016): *Poesía rasa. La experiencia de lo cotidiano en la lírica de Joan Brossa*, Justyna Nowicka y Amelia Serraller (trads.), Madrid, Visor Libros.
- Lakoff, George y Mark Johnson (1993): *Metáforas de la vida cotidiana*, Carmen González Marín (trad.), Madrid, Cátedra.
- Pontremoli, Edouard (2006): *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, Marian Leon Kalinowski (trad.), Gdańsk, Słowo/obraz terytoria.
- Rimbaud, Arthur (1985): *Iluminaciones seguidas de Cartas del vidente*, Ramón Buenaventura (ed.), Madrid, Hiperión.
- Rouillé, André (2007): *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Oskar Hedemann (trad.), Kraków, Universitas.
- Scholes, Robert (1981): *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Carlos Martín Baró (trad.), Madrid, Gredos.
- Sikora, Sławomir (2004): *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin, Świat Literacki.
- Sontag, Susan (2009): *O fotografii*, Sławomir Magala (trad.), Kraków, Karakter.
- Stiegler, Bernd (2009): *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Joanna Czudec (trad.), Kraków, Universitas.
- Ważyk, Adam (ed.) (1973): *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa, Czytelnik.

Visual Poem in the Form of Photography. The Case of Chema Madoz

Keywords: visual poem — photography — metaphor — Chema Madoz.

Abstract

The relations with literature of the well-known photographer from Madrid Chema Madoz are multiple and multifaceted. The article analyzes the tools used by the artist that are drawn from poetry to demonstrate that his works should be defined more as visual poems than as photographs. To do so, the definitions of photography coined by researchers such as R. Barthes and S. Sontag are also used. Among the many stylistic resources present in Madoz's images, the most frequent

is the metaphor which, as in Gracián's reflection or in surrealist practice, is based on objects that, taken out of their routine destinies, acquire the capacity to show what we do not normally see. The article also analyzes Madoz's relationship with the concept of mimesis and divides artistic praxis into three elements: poetic praxis, the most important, the praxis of an artist and finally that of a photographer.

Fecha de recepción: 9 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 18 de junio de 2021

MAŁGORZATA KOLANKOWSKA

ORCID: 0000-0002-9804-9210

Uniwersytet Wrocławski

Correo: malgorzata.kolankowska@uwr.edu.pl

La columna como reflejo de la identidad periodística de Rosa Montero

Palabras clave: columnismo — Rosa Montero — periodismo — lector — compromiso.

Resumen

El objetivo del artículo es indicar las características del columnismo de Rosa Montero sobre la base de *La vida desnuda* y *Maneras de vivir*. El trabajo analiza la temática, las técnicas de persuasión y la actitud de la periodista con respecto a sus lectores, así como el modo de construir los artículos de opinión. El ensayo demuestra que Montero encuentra inspiración en sus experiencias personales, rutina diaria, noticias, cartas. Dichas inspiraciones la conducen a unas reflexiones de carácter universal. Es consciente de su voz y sabe que sus lectores comparten sus opiniones y tratan sus columnas como un espacio en el que se sienten seguros y dirigidos por la periodista. Sus columnas se convierten en espacios del encuentro.

El columnismo tiene una larga tradición en el periodismo español. Si asumimos, como afirma Gonzalo Martín Vivaldi (1981: 23), que “el periodismo es un modo específico de comunicación y expresión del pensamiento”, la columna es un género que no solo expresa el pensamiento, sino que también se convierte en el elemento de la identidad periodística de un determinado autor. El *ethos* del autor es el elemento clave de este género, según el teórico Fernando López Pan (1996: 130), que define la columna como “[t]exto retórico político de autoría unitaria que puede presentar diversas formas expresivas —narrativa, representativa o argumentativa— y temas, cuyo elemento configurador básico es el *ethos* del autor expresado a través de unos elementos formales permanentes que le permiten manifestarse con continuidad: lugar fijo y asiduidad”. La columna, como afirman López Pan, Rodríguez Rodríguez y Albalad Aiguabella (2013), se caracteriza, además, por la literaturización entendida no solamente como la

presencia de la firma de un escritor o escritora, sino también como la visibilidad de una mirada y una personalidad propias a las cuales se acostumbra el lector.

Tal es el caso de Rosa Montero (1951), periodista y escritora, muchas veces galardonada por su producción en los dos ámbitos. Sus columnas, en las últimas cuatro décadas, han contribuido al desarrollo del periodismo de opinión en el diario *El País*. Montero ha sido una de las pioneras en ese campo dominado por los hombres, ha creado su propia marca, siendo reportera y autora de crónicas, reportajes, entrevistas y ensayos, y se ha convertido en “una de las periodistas más representativas e interesantes de la transición política española y el período posterior que le continuó” (Villar Hernández, 2011: 299). Todos los géneros periodísticos que ha utilizado confluyen en sus columnas, dándole un carácter híbrido y muy personal.

El objetivo del presente artículo es el análisis de dos tomos de sus columnas, publicados en distintas etapas de su vida profesional, es decir: *La vida desnuda* (Montero, 1994) y *Maneras de vivir* (Montero, 2014). Se indicarán los elementos clave que constituyen la base de su identidad periodística construida a partir del “yo” literario. El primer libro es una selección, realizada por la propia autora, de textos organizados por temas, tales como: *El más acá, Cosas de la vida, Nosotras, Nombres propios, Amor y desamor, Los otros mundos, En el fin del milenio, Dolor de corazón*. El otro libro fue publicado en Estados Unidos de América en 2014, en la serie *Bovarismos*. El nombre de la serie es una clave que sugiere la manera de leerlo. Desde esa insatisfacción nace la necesidad de presentar las *Maneras de vivir* con el ojo agudo y perspicaz de Rosa Montero, pero en su caso no es un síndrome que la lleva a inercia, sino una necesidad de comentar y provocar al lector a que adopte una actitud activa, que reflexione y cambie su comportamiento. Nace, en suma, de un compromiso que siempre ha sido fundamental en su forma de entender el periodismo, tal y como lo indica Villar Hernández (2011: 303): “En su faceta como periodista, Rosa Montero ha sido una mujer combativa, rebelde, lenguaraz, y aguda observadora del ser humano y su realidad más inmediata”.

Se analizarán los artículos desde la perspectiva de las actitudes hacia la misma narradora y el narratario, definido por María Felicidad García Álvarez (2006: 175–197) como “lector intratextual”. García Álvarez realizó su estudio en 2006 sobre la base de *La vida desnuda*; el presente ensayo pretende observar cómo ha evolucionado el estilo de Montero, verificar cómo se ha ido desarrollando la idea del lector intratextual y su relación con la columnista, o mejor dicho, cómo se ha ido perfilando el “yo” periodístico frente al “tú/vosotros” en *Maneras de vivir*.

La columna periodística es un género interpretativo que se caracteriza por el uso del estilo editorializante (o de la sollicitación de opinión), conforme a la tipología adoptada por Emil Dovifat (Martínez Albertos 2004: 210–211), de ahí que se base en las normas de la retórica tradicional. José Manuel Martínez Albertos (2004: 372) define la columna como “un artículo razonador, orientador, analítico, valorativo —según los casos— con una finalidad idéntica a la del edito-

rial”. Sin embargo, la columna siempre va firmada y el autor mismo asume la responsabilidad por las ideas presentadas en el texto (puede que sean opuestas a la línea editorial de un determinado periódico, como era el caso de Rosa Montero (Gómez Rivas, 2013: s.p.) en *El País*, cuando se expresaba directamente en contra de las ideas presentadas en el diario, en la época de la desilusión hacia el periódico). Francisco Umbral (citado por Santamaría Suárez y Casals Carro 2000: 300) precisa que es “el soneto del periodismo”. Por otro lado, Luisa Santamaría Suárez y María Jesús Casals Carro (2000: 300) opinan que es un género “poco definible”, e indican como sus características principales las que son perfectamente visibles en el caso de Rosa Montero, es decir: sus columnas son artículos de opinión cuya autora es “de reconocida valía literaria, con seguidores ideológicos o simplemente admiradores de su estilo”, son publicadas “en el mismo diario con periodicidad y en el mismo espacio reconocible”.

De acuerdo con la distinción presentada por Martínez Albertos (2004)¹, las columnas de Montero pertenecen a las columnas de opinión, en las cuales se exponen opiniones e ideas subjetivas y las actitudes psicológicas predominantes son las de opinión y persuasión, y el modo de escritura se basa en la argumentación. Los artículos de Montero son las columnas personales, lo cual queda patente en el uso permanente del “yo”. Es el “yo” reconocido por los lectores y el “yo” muy consciente de su compromiso social. Son textos orientados a las experiencias y las reflexiones de la columnista y han de funcionar “como oxígeno en medio de la densidad informativa” (Santamaría Suárez y Casals Carro, 2000: 302).

A lo largo de cuarenta años Montero ha establecido una relación individual con sus lectores. Es un tipo de relación entre el columnista y sus lectores que Jean-Pierre Castellani (2008: 70) determina como “una relación desde un yo emisor predominante, consciente de su poder de influencia, y un receptor cómplice”. El mensaje, el artículo de opinión, nace en respuesta a sentimientos que son intensos. Esa falta de neutralidad constituye, según Castellani, un elemento inherente a la columna, de ahí que surja un abanico de sentimientos que reaparecen en el columnismo, especialmente en el de Montero, es decir: “felicidad, plenitud, ira, ironía, irrisión, desilusión, compromiso” (Castellani, 2008: 70). Cabe subrayar que el periodismo es —no solo para ella, sino también para la mayoría de los columnistas— una forma de prolongar su vida literaria (Bonatto, 2012: 147), que puede suponer el enriquecimiento de lo ya escrito o ser un punto de partida para la creación de nuevos mundos literarios. Castellani (2008: 71) afirma que el columnismo es una forma de un “diálogo regular” que el escritor mantiene con sus lectores para “ocupar los silencios obligados entre la publicación de las novelas”. Virginia Bonatto (2012: 153), a su vez, cree que el hecho de que la lista de los temas que preocupan a Montero coincida con los temas abordados en sus novelas provoca que la columna “forme un *continuum* con la obra literaria y contribuya al ordenamiento del proceso de recepción”.

¹ Martínez Albertos distingue además las columnas de análisis en las cuales se exponen tesis o razonamientos con base objetiva, la actitud psicológica predominante es la interpretación y análisis, y el modo de escritura se basa en la exposición.

Montero empezó a publicar sus columnas a finales de los setenta y lo sigue haciendo hasta ahora. La etapa inicial perfiló su estilo hasta alcanzar la perfección y agudeza, lo cual Umbral definió como “una gracia reticente” y “una literatura irónica, plástica y de reojo” (citado por García Álvarez, 2006: 176). Los años ochenta coinciden con una etapa del florecimiento del columnismo orientado hacia un mejor futuro, de alguna manera liberado tras la época del franquismo. Surge de la necesidad de cambiar el país, de ahí que los columnistas, entre ellos Montero, se enfoquen en los cambios sociales, culturales y económicos en la época de la Transición. Es cuando siente que el periodismo de opinión implica un compromiso social, y asume, como periodista, la responsabilidad de observar la realidad, concienciar y promover cambios. En las columnas reunidas en *La vida desnuda* presenta una radiografía de la sociedad española, indicando los problemas que la corroen, es decir, su división, conflictos políticos, desempleo, el papel de la Iglesia y el clero, la situación de las mujeres, etc. A todo ello cabe añadir su sentimiento, que nace poco a poco, de decepción para con los políticos y la ciudad moderna, encarnada en su caso por Madrid “como un resultado monstruoso de la industrialización” (Montero, 1994: s.p.). Son los mismos problemas cuyo eco queda reflejado en sus novelas de los años ochenta y noventa. Como resalta García Álvarez (2006: 187), Montero logra crear un espacio periodístico-literario coherente, al cual invita a sus lectores y dentro del cual es muy sincera con ellos; a menudo recurre al *pathos* para compartir sus emociones y mostrar su empatía, lo cual la acerca más a su público (García Álvarez, 2006: 188).

Los títulos de las dos colecciones de las columnas se refieren a la vida humana, lo cual demuestra la preocupación de la autora por los temas sociales. *La vida desnuda* tiene además un subtítulo que precisa el enfoque de Montero: *Una mirada apasionada sobre nuestro mundo*. La escritora se enfoca en lo que la apasiona y preocupa y quiere compartir esa experiencia con sus lectores. Ya en el primer capítulo (“El más acá”) resalta la importancia de la interacción con ellos. La columna que le da el título a esta parte del libro está dedicada al concepto de la fe, en su más vasto significado. Montero reflexiona sobre la irracionalidad y el fanatismo. El pretexto para tal artículo lo encuentra en las cartas de sus lectores: “vengo recibiendo cartas de lectores empeñados en rescatar mi alma de la ciénaga del agnosticismo. Quienes me escriben son católicos corrientes y molientes, o bien cristianos de congregaciones o sectas diversas” (Montero, 1994: s.p.). Confiesa que la misión de dichas cartas es modificar su modo de percibir la realidad. Según la autora, es un momento excepcional, “un viento milenarista” (Montero, 1994: s.p.) que refuerza tales tendencias. La columna es representativa para ella: no solo demuestra su línea temática, sino que también permite ver su metodología de trabajo: partir de un hecho, una anécdota, una experiencia personal, para poder reflexionar sobre cuestiones universales, referentes a la moral. En este caso la motiva la irritación, la indignación por la presión de los lectores, en otras ocasiones (y columnas) la inspiran momentos o hechos positivos. La columna analizada tiene una estructura circular (Rivas Hernández, 2017; Miguel, 2004), lo cual queda patente también en otros artículos reunidos en

La vida desnuda: Montero abre el texto con una frase —duda o hipótesis— que anuncia el tema; es su punto de partida para desarrollar el tema y luego cerrar la columna con una conclusión-sentencia basada en la argumentación llevada a cabo. Veamos las dos frases:

1. Yo no sé si es cosa de un viento milenarista, que empieza a recorrer la tierra, camino del año 2000, con su aliento de fuego; o si es que los periodos de crisis (económica y de valores) fomentan la irracionalidad y el fanatismo.
2. La existencia entera es un misterio, pero vivimos de espaldas a él: nuestra sociedad es demasiado simplista y positiva (Montero, 1994: s.p.).

La última frase es como un diagnóstico de la sociedad española y explica por qué es este el capítulo que abre la colección de columnas: la sociedad demasiado simplista necesita de una reflexión, de una Montero que le indique sus vicios, que la provoque a pensar en los aspectos esenciales de la vida. La clave la constituye el fin del milenio que está acercándose poco a poco y que es un pretexto para reivindicar un cambio social, apuntar los errores más vergonzantes y demandar una transformación mental e ideológica.

En *La vida desnuda* Montero presenta sus opiniones acerca de la Iglesia, critica abiertamente a Juan Pablo II, refiriéndose al dogma de infalibilidad, que en su opinión es engañoso, por ejemplo: “Pero cuando el Papa aborda un tema de política terrenal precedera, ¿está divinamente protegido del error? Cuando dice que la guerrilla salvadoreña provocó la muerte del arzobispo Óscar Romero, ¿quién se confundió, el Pontífice o el traductor de su discurso?” (Montero, 1994: s.p.).

En dicho libro hay numerosas alusiones a temas existenciales: sueños, reflexiones acerca del bien y del mal, los papeles sociales y los compromisos impuestos por la sociedad, por ejemplo a las madres. El tema de la mujer es otro que reaparece tanto en su novelística como en su columnismo. Incluso le dedica un capítulo entero, titulado “Nosotras”. Este título de carácter inclusivo demuestra su afán por prestar atención a problemas silenciados y olvidados. Prueba de ello es la columna titulada “Un cadáver secundario”, en la cual Montero compara el grado de visibilidad de dos muertes: la de Arthur Koestler y la de “Cynthia a secas, sólo esposa”. La periodista se enfoca en la invisibilidad de la pareja: “Koestler, que empeñó toda su vida en un combate por la propia libertad y por la dignidad de ser persona, no parecía herido en sus principios al convivir con una mujer supeditada, una mujer tan poco libre en su destino que incluso su suicidio fue ajeno” (Montero, 1994: s.p.). En otra columna reaparece el concepto de una mujer que resulta ser presa de las normas sociales que han perdurado desde la época franquista. En este caso el pretexto lo encuentra en la revista *Garbo*, donde se publicó un artículo sobre la preparación de la mujer para el matrimonio. Tropezó con ello, esperando en la antesala al dentista. Esta situación cotidiana la llevó a reflexionar en su columna sobre la presión social y la propaganda, cuyo objetivo es provocar el sentimiento de imperfección, de culpa por no cumplir con las “normas” establecidas. Montero resalta la importancia de la rebelión, muestra

que ella misma se rebela contra ese tipo de manipulación, tal y como lo hacen los personajes de sus libros, por ejemplo, los de *Amantes y enemigos. Cuentos de parejas* (1991). Sebastiaan Faber (2009: 310) subraya que “la presencia de protagonistas y preocupaciones femeninas es una constante en la obra de Montero”.

La vida desnuda es un ejemplo del columnismo enfocado en temas sociales. Los artículos tienen, en la mayoría de los casos, una estructura circular. En muchas ocasiones la autora busca un pretexto en la actualidad, en las noticias sobre la situación política de España, o en las experiencias personales. El abanico de temas es muy variado; sin embargo, siempre gira alrededor de los temas existenciales. No es una lectura fácil, las sentencias que a menudo cierran los artículos son una forma de provocación al lector. Le mantienen en un estado de inquietud mental.

Maneras de vivir es un libro que reúne, sobre todo, columnas enfocadas en la reflexión existencialista. En estos artículos la autora ya no alude tanto a las noticias, los reportajes o las crónicas publicadas por sus colegas del equipo, como se podía observar en *La vida desnuda*. Busca pretextos en diferentes ámbitos de la vida cotidiana: fiestas, sueños, viajes, cartas de lectores, pero predominan las experiencias de la misma autora. Sus columnas están construidas conforme al triángulo aristotélico. Ya que son artículos de opinión, han de tener un tono persuasivo, por lo cual Montero presta mucha atención a la construcción del discurso. El texto lo abre siempre una introducción, una anécdota personal, una noticia, una cita, una máxima. Luego pasa a una argumentación fundamentada en alusiones a personas famosas, datos estadísticos, hechos históricos, encuestas, estudios y, sobre todo, observaciones personales. La autora utiliza tanto el método inductivo como el deductivo. Consideremos algunos ejemplos para ver cómo introduce y desarrolla el tema de manera deductiva:

1. “Ya sabemos que estas celebraciones de fin de año son una pura convención, pero, ¿no es magnífico que un viejo ritual nos ayude a parar por un instante la velocidad aturdidora del tiempo y reflexionar un poco sobre nuestro pasado y nuestro porvenir? O sea replantearnos la existencia?” (Montero, 2014: 9).

En esta columna la autora utiliza el método deductivo, es decir, “aborda desde el principio una teoría general para con ella llegar a un juicio particular y sobre un hecho concreto” (Santamaría Suárez y Casals Carro, 2000: 137). Es un artículo muy particular, que constituye a la vez una felicitación a los lectores, pero lo esencial es demostrar que la percepción de determinados sucesos en la vida depende de la actitud que adoptemos. Por medio de la pregunta retórica invita al lector a que tome otra perspectiva. Para reforzar su argumentación alude a las citas de personajes famosos, como Cyrano de Bergerac (“mon panache”) o de una autoridad, en este caso de Viktor Frank: “Lo único que no te pueden quitar es la actitud”. La cita es el punto de partida para presentar una opinión que al mismo tiempo es una persuasión, basada en un afán de convencer al lector a que se enfoque en lo efímero: “Nadie te puede quitar la belleza de los árboles des-

nudos [...]” (Montero, 2014: 10). La conclusión la constituye un deseo, pero a la vez una expresión del *pathos*: “Me deseo y os deseo todo esto en 2014. Mucho *panache*, mucha actitud y serenidad para saber gozar de la indudable belleza de la vida” (11).

2. “Terminó la Feria del Libro de Madrid” (Montero, 2014: 13).

Esta corta frase es el punto de partida para hablar sobre las necesidades de los escritores. Es una columna que habla de la experiencia de un escritor que se enfrenta a la presencia o ausencia de lectores interesados en recibir la firma del autor. Es una (auto)reflexión metaliteraria que se convierte en una reflexión universal sobre la necesidad de un ser humano de ser amado y aceptado.

3. “Nada de lo humano me es ajeno”, dijo el romano Terencio [...]” (Montero, 2014: 17).

Es una columna sobre las elecciones que uno puede hacer en su vida y las posibles consecuencias. En este caso la famosa cita de Terencio le sirve para desarrollar su propia argumentación de manera deductiva.

La deducción es el método que predomina en *Maneras de vivir*; sin embargo, hay algunas columnas en las que utiliza el método inductivo, cuando “parte de lo concreto, de lo particular, para llegar a categorías más generales” (Santamaría Suárez y Casals Carro, 2000: 137). Lo podemos ver cuando alude a las noticias o anécdotas que la sorprenden, emocionan o indignan, por ejemplo:

4. “Hace un par de semanas, Sarkozy cometió su penúltima metedura de pata al salir de una reunión con sus ministros llevando una carta comprometedor bajo el brazo” (Montero, 2014: 43).

La noticia sobre el político francés es un pretexto para hablar sobre la infidelidad, como ella misma admite: “Pero, al hilo de todo esto, me puse a rumiar sobre la condición humana, utilizando a Sarkozy como una mera excusa para el juego”. Estas palabras confirman la estrategia empleada a menudo por Montero. Su don de observación perspicaz junto con su capacidad de psicóloga de percibir más de lo que se ve, mirando desde la cotidianidad, provocan en ella una serie de asociaciones que conducen a conclusiones de carácter moralizador. Las refuerza, además, aludiendo a datos, por ejemplo, estadísticas: “Según una reciente encuesta, casi la mitad de los españoles lee a hurtadillas los mensajes de los móviles de sus parejas. Mal hecho, muy mal hecho. Uno no debería empeñarse en conocer algo que en realidad no desea saber” (Montero, 2014: 45). La periodista no oculta su punto de vista, su opinión es tajante, fuerte. No admite refutación por parte del lector. En este caso se revela su identidad periodística, la de una observadora y moralizadora que enseña que lo que vemos, oímos, leemos en los medios puede servir de algo más. Indica que podemos entender algunos hechos como lecciones de vida. Se muestra aquí como una positivista, pero siempre lo

filtra por su propio “yo”: “Yo prefiero la lealtad a la fidelidad: querer y respetar a tu pareja, atenderla y entenderla, cuidar de ella” (Montero, 2014: 47). Es un “yo” que sabe que lo escucharán y que tiene la conciencia de que es escuchado y respetado por un lector acostumbrado a escucharla, que confía en ella. Es un “yo” que ya se desveló en *La vida desnuda*, y que, según García Álvarez (2006: 189), está fundamentado en las tres causas aristotélicas: “la sabiduría, la virtud y la benevolencia”. Es un “yo” que tiene un trato con sus lectores y sabe que incluso está obligado a tomar una postura, que no puede mostrarse neutro frente a un tema. Es una narradora que recurre al *ethos* para demostrar su preocupación por los problemas sociales.

5. “Hace un par de semanas murió Manu Leguineche, periodista magnífico, hombre generoso, maestro en tantas cosas” (Montero, 2014: 55).

La muerte del corresponsal de guerra provoca en Montero una reflexión sobre el oficio del periodismo y los peligros que conlleva ejercerlo. Aunque el periodista muriese en su propia cama, Montero (2014: 55) ve en ello un ejemplo de las “ironías de la vida: escapas de las balas y las bombas, te das vuelta al mundo varias veces y al final te atrapa tu destino, como en el conocido cuento de Las Mil y Una Noches”. Esta vez recurre al ejemplo de este cuento para seguir reflexionando sobre los inesperados giros de la vida, pero ante todo para hablar de sus propias experiencias: cuando su vida estaba en peligro, cuando, acompañada de otros reporteros, tenía que enfrentarse a la cercanía de la muerte. La muerte del colega hace que Montero piense en la fugacidad de la vida; no obstante, no lo hace de forma patética, sino que ironiza, aunque en dicha ironía haya un sentimiento de conciliación con la posibilidad de morir. Es la certeza que repite, además, en *La ridícula idea de no volver a verte* (2013), de que uno no alcanzará la paz hasta que acepte la existencia de la muerte, y que está reflejada en el siguiente fragmento que cierra la columna:

Y hay algunas circunstancias críticas más, batallitas de abuela o de casi abuela que podría seguir relatando, y todo esto sin contar todas las veces que estuve a punto de morir sin enterarme [...]. Me pregunto cuánto me queda, qué me queda. Cuantas veces más me salvará, en qué Bagdad me está esperando Ella (Montero, 2014: 59–60).

Es un “yo” consciente de la muerte, pero un “yo” periodístico que sabe que va a haber un “Bagdad” que encarna la experiencia de una reportera comprometida, el cual puede sugerir que, si muere, morirá ejerciendo, escribiendo, relatando. La ironía marcada por el uso de la palabra “abuela” es una forma de mostrar distancia en relación con ese tono y la temática, pero a su vez es una forma de crear un vínculo emocional con el lector. Lo trata como si fuera un nieto que escucha a su abuela quejándose o recordando lo más emocionante de su vida.

No cabe duda de que —igual que en *La vida desnuda*— en *Maneras de vivir* Montero entra en un diálogo con su narratario, lo incluye en sus columnas mediante el uso constante de “nosotros”, “vosotros” o “tú”. Por ejemplo, cuando

habla de las manías que la gente suele tener en la cama, muy íntimas, dice, aplicando esa forma inclusiva del verbo *ser*: “Vistos desde cerca, todos los individuos somos raros” (Montero, 2014: 105). De esta manera construye una narración universal, incitando a una reflexión. Encuentra en estas “liturgias” “la nuez de nuestro ser privado” (106). Lo que a primera vista puede parecer una trivialidad la lleva a hablar sobre la esencia del amor, creyendo que la revelación de esos secretos personales y su aceptación por parte de la pareja es señal de una cercanía. El artículo termina con una pregunta muy directa: “Desvelar el supremo secreto de nuestras manías nocturnas. ¿Cuál es la tuya?” (110).

Al provocar al lector, crea un espacio de intimidad. Le pregunta por las cuestiones más íntimas, sabe que su relación con él se lo permite, que llega hacia lo oculto, lo más hondo de su ser. Sabe que la respuesta llegará en silencio. Montero tiene una relación muy estrecha con sus lectores, lo cual subraya, además, recurriendo a sus cartas en las columnas. Y lo hace repetidas veces. Una es de particular interés. Es un email de Oscar Corbacho que la autora cita directamente en su artículo: “Tengo noventa años y acabo de leer *La ridícula idea de no volver a verte*, uno de esos libros que al terminar uno siente que es una persona diferente, que le ha pasado algo importante y que es para toda la vida” (Montero, 2014: 67–68). Es un lector inter- e intratextual al cual Montero incluye en la columna para vincularlo aún más con su mundo. La correspondencia citada es una prueba del valor de su trabajo, pero además es, de nuevo, un pretexto para hablar de la vitalidad que se demuestra en la apertura al cambio, aun con noventa años de edad. Y recurre en su discurso a Oscar Wilde, Lou Reed y a Sócrates. La columna, basada en la carta del lector, se convierte en un largo análisis, un ensayo, sobre la actitud que adoptamos hacia la vida, pero a su vez es un ejemplo de la relación que Montero entabla con su público. Sus columnas se convierten de esta manera en espacios compartidos y abiertos en los que tanto el narrador como el narratario tienen derecho a expresarse sobre los temas relevantes.

Las columnas son también lugares de reflexión sobre la memoria colectiva. Este es el caso del artículo titulado “Esos verdugos tan felices”, que se basa en una experiencia de viaje a Berlín. Montero (2014: 75) cuenta su visita a lugares de memoria, pero lo que más le choca es “la *normalidad* de los monstruos”, es decir, la vida cotidiana de las Waffen SS, lo cual para ella supone “El retrato mismo del Mal”. Le choca más la normalidad que las fotos de los campos de concentración, ya que es una normalidad distorsionada, las caras que parecen ingenuas encubren el Mal. El viaje se convierte, de nuevo, en una reflexión sobre los instintos más bajos del ser humano. El artículo es una mezcla del *pathos* y del *ethos*, lo que se puede apreciar en el siguiente fragmento en que llama a la conciencia del lector, aludiendo a las consecuencias de la deshumanización:

No, Auschwitz no es un asunto judío ni alemán. Es un horror que nos atañe a todos, un delirio profundamente humano y, por consiguiente, algo que puede repetirse, si no somos conscientes de que también es *nuestro*. La banalidad del Mal, como decía Hanna Arendt, nos roza a todos (Montero, 2014: 78–79).

Cabe añadir que las columnas son a veces autotemáticas, cuando Montero habla de sus inspiraciones y las convierte en el tema del artículo, como en el caso de la columna titulada “Montoncitos de palabras mágicas”, en la que explica su obsesión de apuntar ideas en cuadernos y reescribir las que no haya utilizado en uno nuevo. Opina que “[a] través de estos montoncitos de palabras podríamos hacer una radiografía de nuestro inconsciente” (Montero, 2014: 38), lo cual significará que cada vez que alude a ellos en sus textos —y lo hace con mucha frecuencia— ejerce una radiografía de sus pensamientos, de los “yoes que la habitan” (40). Esta columna revela su necesidad de confrontarse con sus obsesiones, sus preguntas internas. Todas estas frases y máximas que reúne con tanta perseverancia constituyen su “equipaje” (42), la nutren y la conducen a lo más profundo del ser humano.

Concluyendo, las columnas de Rosa Montero son el reflejo de su identidad periodística, cuya característica principal es la necesidad y el afán de compartir sus observaciones, reflexiones y de entrar en un constante diálogo con sus lectores, que son fieles, inter- e intratextuales. Es una audiencia monteriana que no siempre coincide con la de *El País* (García Álvarez, 2007: 408). La busca, la necesita tal y como la necesita ella. Las columnas son para ambas partes espacios de encuentro. La periodista entra en un diálogo sobre las cuestiones esenciales de la vida. Sus observaciones son agudas y amargas, porque entiende el periodismo como un compromiso, según ella misma afirma:

Si me tengo que definir de alguna manera, me definiría como radical. Y para mí, radical es, justamente, querer ir a la raíz de las cosas, no ser conformista, no contentarte con sentarte sobre tus propias ideas, ser constantemente inquieto, intentar aprender algo más de la realidad, intentar buscar siempre un paso más allá: un poco más de justicia, un poco más de sensatez, un poco más de civilidad, un poco más de libertad para todos (citado por Escudero, 1997: 340).

Su inconformismo, inquietud, la ansiedad de aprender continuamente más y más, buscar nuevos caminos y nuevas soluciones son los elementos clave de su identidad periodística. Además, Montero mantiene un contacto constante con sus lectores, responde a sus cartas, entra en polémica con ellos, a veces incluso se emociona o indigna. Su estilo se mantiene firme, las columnas tienen una estructura circular. Si se comparan los dos tomos analizados se puede constatar que sus preocupaciones siempre están relacionadas con la vida humana. En *Maneras de vivir* hay más referencias personales, autobiográficas, pero en general el lector encontrará los temas a los cuales se ha acostumbrado en las novelas. El mundo monteriano es variado, siempre enfocado en lo femenino y en lo humano. Lo que queda patente en el columnismo de Montero es el empleo de los recursos literarios y su balanceo entre la literatura y el periodismo, tan propio del género:

Es un artificio mucho más sutil, complejo e incierto que la simple expresión de opiniones, por muchas que contenga a veces. Trasciende lo meramente opinativo. No tiene ninguna finalidad pragmático-retórica o persuasiva o sólo la aparenta a veces. [...] Una lograda columna de escritor es prueba de su esfuerzo, generalizado a todos los géneros literarios que cultiva, por

dar a lo que se comunica un valor permanente que mantenga el interés del lector una vez que lo que se comunica haya perdido actualidad. La destreza del escritor puede dotar interés a cualquier asunto (Grohmann, 2006: 38–39).

Las inspiraciones para sus textos las encuentra en la realidad que la rodea, enfocándose cada vez más en sus propias experiencias. En su discurso aplica tanto el método inductivo como el deductivo, alude a las autoridades, personajes famosos, a otros escritores, filósofos. En la argumentación utiliza noticias, datos, estadísticas, artículos de sus colegas. En sus columnas se borra la frontera entre el periodismo y la literatura. Ambos coexisten y se funden en una voz. La voz de una mujer consciente de su fuerza que con la atención observa al mundo y lo comparte con su lector, tal y como dice en una de sus columnas: “Sí, hay que trabajar en las raíces si de verdad aspiramos a ser un poco mejores” (Montero, 2014: 104).

Referencias bibliográficas

- Bonatto, Adriana Virginia (2012): “La hibridez del *género*. Columnismo y construcción de imagen de escritora en Rosa Montero y Rosa Regás”, *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, pp. 143–156, <<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/14658>>.
- Castellani, Jean-Pierre (2008): “Perspectivas del columnismo en la prensa española”, *Olivar*, 9, 12, pp. 67–75, <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr3707>>.
- García Álvarez, María Felicidad (2006): “El lector intratextual en las columnas de Rosa Montero”, en Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.), *El columnismo de escritores españoles (1975–2005)*, Madrid, Verbum, pp. 175–197.
- García Álvarez, María Felicidad (2007): “Las columnas de autor: Retórica y... ¿Diálogo? Caso práctico: La presencia del «otro» en el columnismo de Rosa Montero”, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 13, pp. 399–417.
- Escudero Rodríguez, Javier (1997): “Rosa Montero: entre la literatura y el periodismo”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 31, 2, pp. 327–341.
- Faber, Sebastiaan (2009): “Gajes del oficio: popularidad, prestigio cultural y performance democrático en la obra de Rosa Montero”, en Enric Bou y Elide Pittarello (eds.), *(En)claves de la transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 309–325, <<https://doi.org/10.31819/9783954870394-015>>.
- Gómez Rivas, Isabel (2013): “Rosa Montero: «Las redacciones se han terminado convirtiendo en fortines apaches»”, *Jot Down Contemporary Culture Magazine*, 16/05/2021, <<https://www.jotdown.es/2013/02/rosa-montero-las-redacciones-se-han-terminado-convirtiendo-en-fortines-apaches/>>.
- Grohmann, Alexis (2006): “El columnismo de escritores españoles (1975–2005): hacia un nuevo género literario”, en Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.), *El columnismo de escritores españoles (1975–2005)*, Madrid, Verbum, pp. 11–43.
- López Pan, Fernando (1996): *La columna periodística. Teoría y práctica: el caso de «hilo directo»*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- López Pan, Fernando, Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez y José María Albalad Aiguabella (2013): “Columnistas literarios en la prensa regional española: *Diario de Navarra* y *Heraldo de Aragón*”, *Studi Ispanici*, XXXVIII, pp. 295–317.

- Martín Vivaldi, Gonzalo (1981): *Géneros periodísticos, reportaje, crónica, artículo (Análisis diferencial)*, Madrid, Paraninfo.
- Martínez Albertos, José Luis (2004): *Curso general de redacción periodística*, Madrid, Paraninfo.
- Montero, Rosa (1994): *La vida desnuda*, Punto de lectura (e-book).
- Montero, Rosa (2014): *Maneras de vivir*, s.l., La Pereza Ediciones.
- Rivas Hernández, Ascensión (2017): “La elegía funeral en la prensa española: «Una vida» de Rosa Montero”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario, 2, pp. 296–305.
- Santamaría Suárez, Luisa y María Jesús Casals Carro (2000): *La opinión periodística. Argumentos y géneros para la persuasión*, Madrid, Fragua.
- Villar Hernández, Pilar (2011): “El artículismo de Rosa Montero. Agudeza, ironía y compromiso social”, en María Angulo Egea y Teodoro León Gross (dirs.), *Artículo femenino singular. Diez mujeres fundamentales en la historia del artículismo español*, Madrid, Ediciones APM (Asociación de la Prensa de Madrid), pp. 299–327.

Column as a Reflection of Rosa Montero’s Journalistic Identity

Keywords: column writing — Rosa Montero — journalism — reader — commitment.

Abstract

The aim of the paper is to indicate the main features of Rosa Montero’s columns on the basis of two books *La vida desnuda* (1994) and *Maneras de vivir* (2014). It investigates the topics, techniques of persuasion and the attitude of the journalist towards her readers. The article shows that Montero finds inspiration in her daily life experiences, news, letters and they usually lead her to universal reflections about life. She is conscious of her voice and knows that the readers share her opinions and treat her columns as a common space when they feel safe and lead by the journalist. The columns become thus spaces of meeting.

Fecha de recepción: 25 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 21 de agosto de 2021

MAŁGORZATA NALEWAJKO

ORCID: 0000-0003-3150-1871

Uniwersytet Warszawski

Correo: m.j.nalewajko@uw.edu.pl

Los diplomáticos españoles ante el Holocausto

Palabras clave: judíos — sefardíes — Franco — duque de Parcent.

Resumen

El objetivo del artículo es presentar tanto las actividades de los diplomáticos españoles a favor de los judíos, sobre todo sefardíes, en algunos países ocupados por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, como también el debate reciente sobre sus méritos. Surge la pregunta de si los diplomáticos que desempeñaban sus cargos en Francia, Grecia, Rumanía, Bulgaria y Hungría ayudaban a los judíos realizando la política oficial del Gobierno español, como sugieren algunas publicaciones actuales, o si lo hacían por su propia cuenta y riesgo. Entre otros ejemplos, se examina el caso del duque de Parcent, cónsul español en Varsovia, quien tuvo posibilidades limitadas de actuar, pero dejó el testimonio del exterminio. Como fuentes, se han aprovechado sus informes diplomáticos y sus memorias, publicadas en forma de libro. También han servido de base para el artículo los estudios recientes dedicados a las diligencias que hacían los diplomáticos intentando proteger a los judíos. El análisis de los textos, además de señalar el propósito de reparar la imagen de la política de Franco, deja ver que la controversia entre los que le consideran como “salvador de cientos de miles de judíos” y los que le acusan de ser “el cómplice del Holocausto” sigue sin solución.

En la segunda década de nuestro siglo se han publicado varios estudios referentes a la política de Franco respecto al Holocausto y a la actitud de los diplomáticos franquistas residentes en los países ocupados por los nazis ante el exterminio de la población judía. En algunos de estos textos aparece, aunque de manera marginal, la figura de Casimiro Florencio Granzow de la Cerda, duque de Parcent, el único diplomático extranjero que permaneció en Polonia durante la Segunda Guerra Mundial. Su situación, que le permitió seguir de cerca cómo se llevaba a cabo la política nazi de la “solución final”, así como el debate en torno a sus supuestas acciones a favor de los judíos, merecen una presentación

más detallada de su actitud para compararla con la que tomaron otros diplomáticos españoles.

Granzow de la Cerda nació en 1895 en Varsovia (Kawęczyn) como hijo de Estanislao Granzow y María del Pilar de la Cerda y Seco, condesa de Villar. La familia Granzow era de origen alemán, establecida en las tierras polacas desde 1825, pero fue el abuelo del futuro duque, Kazimierz Granzow (1832–1912), constructor y empresario, quien amasó una fortuna creando un extenso complejo industrial en el que se producía un gran surtido de materiales de construcción. Casimiro Florencio administraba los bienes de la familia y a la vez inició —tras haber realizado sus estudios universitarios en Francia y España— su carrera diplomática, trabajando desde 1919 en la Legación de España en Polonia. Asimismo, entre 1918 y 1921 se ocupó de enviar la correspondencia de Polonia a la prensa española. Más tarde, en 1937, por las conexiones familiares de su madre, heredó el título de duque de Parcent.

Desde 1931 residía en España, donde se dedicó principalmente a los negocios; luego tomó parte en la guerra civil española apoyando activamente al bando nacional. Terminada la guerra, decidió regresar a Polonia y reanudar su carrera diplomática. Nombrado cónsul el 1 de agosto de 1939, enviaba informes desde Polonia al Ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid vía la embajada de Berlín. El testimonio más importante de aquellos años es su crónica *El drama de Varsovia 1939–1944*, publicada inmediatamente después de la guerra (Duque de Parcent, 1946)¹. El duque partió de Varsovia a finales de julio de 1944 para no regresar nunca a su país natal, donde fueron nacionalizadas por el Gobierno comunista las propiedades de la familia. Se estableció en Ávila, para más tarde desarrollar sus negocios en Argentina. Murió en este país en 1968².

En su crónica, además de las menciones dispersas, Parcent dedica todo un capítulo a la situación de la población judía durante la ocupación, pero el tema de la presencia judía en Polonia había aparecido ya en sus textos anteriores, tanto en un manual de historia de Polonia (Granzow de la Cerda, 1919)³, como en los artículos de prensa enviados a *La Correspondencia de España* en 1919–1921, en los que encontramos algunos comentarios críticos respecto al papel de la población judía en la sociedad polaca. También en sus informes diplomáticos (conservados en el Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores Español, AGMAEE) por un lado relató “las penalidades a que está sometida la población judía” cuya vida se hacía realmente insoportable, mientras que, por otro, consideraba a los judíos, principalmente a los que lograron huir a la URSS, como propensos a la propaganda comunista, dado que “los ideales más elevados del judaísmo se confunden con los ideales del bolchevismo” (Duque de Parcent, 1939a y 1939b). En sus descripciones y comentarios del periodo de la ocupación nazi, a medida que

¹ La versión francesa del libro, titulada *Le drame de Varsovie*, se publicó en París en el mismo año. La traducción al polaco apareció en 2016 (Książę de Parcent, 2016).

² Más información sobre el diplomático, véase Nalewajko (2020: 88–91).

³ Vale mencionar, al margen, que el tema de las relaciones polaco-judías despierta el interés constante de autores españoles (Nalewajko, 2012a).

se agravaba la represión, predomina el tono de indignación; el autor se muestra conmovido, aterrado al presenciar la persecución feroz no solo de polacos sino también de judíos. Surge, pues, la pregunta si su indignación se tradujo en algunas formas de acción a favor de las víctimas.

En su testimonio, el duque de Parcent no menciona su compromiso a favor de los polacos, aunque —según varias referencias— colaboró con la Cruz Roja Polaca⁴. Podemos leer más sobre su actividad humanitaria en la carta que mandó el 28 de agosto de 1944 desde Praga al embajador de España en Berlín, Ginés Vidal y Saura:

Durante estos cinco años me cabe la satisfacción de haber llevado a efecto, en nombre de España, una obra humanitaria, tratando de salvar muchas vidas, a veces con fortuna, y otras sin ella [...] Y esta gestión no siempre era fácil, teniendo que maniobrar con gran habilidad para mantenerme dentro de una estricta corrección y neutralidad, sin despertar sospechas, que pudieran acusarme de simpatizar con exceso con el vencido. Me cabe la alegría de haber salvado bastantes vidas, a fuerza de almuerzos y comidas con abundancia de bebida. Todo ello me ha costado bastante dinero y muchos nervios, pero he hecho lo que consideraba un deber elemental, y con ello ha salido también ganando el buen nombre de nuestra Patria (citado por Espada, 2014: 160 y Bowen, 2007: 143).

Aunque en esta carta no confiesa haber intentado salvar a judíos⁵, aparecen indicaciones al respecto en algunos estudios contemporáneos. Arcadi Espada (2014: 160) informa que Parcent y otros tres diplomáticos españoles fueron llamados en 1947 al Ministerio de Asuntos Exteriores para relatar sus experiencias en la salvación de judíos, pero “la respuesta de Cassio, si la hubo, no parece que quedara en los archivos ministeriales” (*cf.* Campos Cacho, 2015). Tal invitación, efectivamente, tuvo lugar, pero el investigador alemán que confirma el hecho no menciona a Parcent, solo a Federico Oliván (ayudante del embajador Ginés Vidal en Berlín, luego a cargo de la embajada española en Viena) y Miguel Ángel Muguero (encargado de negocios en España y responsable de la legación en Budapest) además de “dos de los cuatro destinatarios [que] no habían tenido ningún tipo de contacto con ese problema” (Rother, 2005: 397)⁶. ¿Sería Parcent, sin que se mencionara su nombre, uno de estos dos?

De todas formas, no existe ninguna prueba patente de que el duque de Parcent haya actuado a favor de los judíos, más bien su figura se aprovechó —tanto

⁴ Lo confirma el certificado de la Cruz Roja Polaca expedido el día 26 de julio de 1944, en el que se deja constancia de que el Sr. Casio Parcent cooperó durante la guerra con esta organización realizando actividad caritativa. Véase la reproducción en Książę de Parcent (2016: 27).

⁵ El único episodio, un intento de ayuda que cuenta Parcent mismo en su libro, es su encuentro en Konstancin con dos niños judíos que estaban escondiéndose, a los que ofreció lo que tenía consigo, o sea, algunos terrones de azúcar y un poco de dinero para que pudieran comprar comida. Camino a la tienda, los niños que se dejaron ver fueron fusilados por un alemán, lo que conmovió mucho a su benefactor. (Duque de Parcent, 1946: 95).

⁶ Según Espada (2014: 158, 267), el autor alemán, al saber que Parcent había contestado a la invitación del MAE, omitió su nombre considerando que era uno de los dos no comprometidos en la acción de salvar a los judíos, menospreciando así sus supuestos méritos.

en 1947 como en algunos textos recientes— para mejorar la imagen de Franco y de su postura ante la “solución final”. Al parecer, el duque acataba la línea de la política del Gobierno franquista, sin comprometerse —a diferencia de los diplomáticos españoles en Francia, Rumanía, Bulgaria, Grecia o Hungría— tanto más que en el caso de Polonia, poblada por los askhenazíes, no se trataba de salvar a los sefarditas, y mucho menos a los de ciudadanía española. Vale tener presente también, y lo recuerda Bowen (2007: 143), que, dada la posición particular, semioficial de Parcent, medio cónsul, medio observador subordinado a la embajada de España en Berlín, él no disponía de instrumentos (la posibilidad de expedir pasaportes, visas) para proteger a los judíos polacos⁷. En lo que sí tiene mérito es en haber dejado el testimonio de su exterminio.

Mientras que faltan evidencias de que Parcent haya salvado a cientos de judíos, no existen dudas acerca de la actividad de Sanz Briz, el encargado de negocios español en Budapest y protagonista del citado libro de Espada. Si bien no fue el único diplomático español que intentó proteger a los judíos, sus esfuerzos permitieron salvar no solo a los sefardíes, a diferencia de lo que ocurrió en otros países. Los judíos —no únicamente los sefardíes— constituían también la gran mayoría de la oleada de ente 20 y 35 mil refugiados que pasaron por España en tránsito legal tras la invasión alemana en Francia (Rother, 2005: 158). Dadas las restricciones crecientes en la concesión de visados de tránsito impuestas por las autoridades franquistas, cobró importancia la actividad del cónsul general de España en París, Bernardo Rolland de Miota (sustituido en 1943 por Alfonso Fis-cowich), quien expedía las certificaciones de nacionalidad española, y del primer secretario de la embajada de España en Francia, Eduardo Propper de Callejón, quien sin el consentimiento de su Ministerio expidió miles de visados de tránsito para los judíos que intentaban huir de Francia desde Burdeos, cooperando en esta tarea con el cónsul portugués, Aristides de Sousa Mendes (Martín de Pozuelo, 2012: 119–123)⁸. Este diplomático, también en contra de las disposiciones de sus autoridades, otorgaba a los refugiados visados de su país. Los que no disponían de ese documento e intentaban cruzar la frontera clandestinamente, corrían el

⁷ El embajador de España en Berlín creyó oportuno “conservar por algún tiempo a dicho señor en Varsovia, como un Delegado de esta Embajada”, dado que “durante algún tiempo será aquella capital un magnífico observatorio” (Magaz, 1939).

⁸ La sanción por la actividad de Sousa Mendes fue su dimisión y la reducción de su jubilación por decisión de Salazar. Entre miles de salvados gracias a las visas concedidas por el cónsul había también judíos polacos, entre ellos Julian Tuwim y Antoni Słonimski (Ślabuszezewska-Krauze, 2018). Sousa Mendes fue reconocido como Justo entre las Naciones en 1966. Vale mencionar aquí otro ejemplo de un diplomático reprimido por las autoridades de su país (que no solo simpatizaba con el Eje sino que formaba parte del mismo). Nos referimos a Chiune Sugihara, embajador de Japón en Kaunas, quien expidió más de 2 mil visados de tránsito a Japón a los judíos que supuestamente se dirigían a Curaçao. Destituido de su cargo en Lituania y enviado como cónsul a Rumanía, quedó internado en este país cuando se pasó al lado de los aliados. Después de regresar a Japón fue despedido del Ministerio de Asuntos Exteriores, que no reconoció sus méritos hasta los años 80. Recibió también el título de Justo entre las Naciones. La película *Sugihara Chiune* (2015) dirigida por Cellin Gluck, se centra en su trayectoria.

riesgo de ser internados, algunos, incluso, fueron deportados a Francia (Domínguez Arribas, 2010: 295; Álvarez Chillida, 2009: 406–407)⁹.

Otras acciones diplomáticas estaban encaminadas, como se ha dicho, a proteger a los judíos sefarditas, en parte con nacionalidad española, reconocida a partir del decreto de 1924¹⁰. Su número se calcula entre 4 y 4,5 mil, teniendo en cuenta que, en total, hubo 175 mil sefardíes en la Europa ocupada por Alemania (Álvarez Chillida, 2009: 268, 408; Rother, 2005: 93–100; Hernández de Miguel, 2015: 372). Unos 2,5 mil sefarditas, procedentes de los Balcanes y de Asia Menor, residían en Francia. De este grupo, en 1943, el Gobierno español dejó entrar en el país a unos 500, abandonando a 2 mil ciudadanos españoles de origen judío a su propia suerte, es decir, prácticamente condenándolos a muerte (Rother, 2005: 182–183; Álvarez Chillida, 2009: 410; Domínguez Arribas, 2010: 296).

José Rojas Moreno, el embajador de España en Rumanía (donde vivía una centena de judíos españoles), desde 1941 pidió repetidas veces que Madrid consintiera su repatriación a España, pero esta no se produjo, a pesar de la autorización previa del Gobierno español que se reservó el derecho de decidir (por encima de la embajada) sobre casos particulares. Tampoco se logró su evacuación —con visados de tránsito españoles— a Turquía o Palestina. Sin embargo, permanecieron bajo la protección española hasta la entrada del Ejército Rojo, y se evitó su deportación a los campos de exterminio (Rother, 2005: 185–186, 200–201, 354–355, 358)¹¹. No se sabe si sus temores ante las represiones soviéticas estaban fundados.

También se rechazaron las peticiones de repatriación (o sea, la libertad de conceder visados de entrada a los judíos españoles) dirigidas a Madrid en 1942

⁹ Los refugiados judíos cruzaron ilegalmente los Pirineos hasta 1944. Había muchas rutas de salida; las siete principales fueron presentadas en la exposición “Perseguidos y salvados” organizada en 2018 por la Diputación de Lleida (véase el catálogo de la exposición, Calvet, 2018). Dentro del mismo proyecto y bajo el mismo título se rodó un documental (dir. Daniel y Jaume Serra, 2016). En la exposición se señala la política caprichosa de Franco, quien jugaba barajas distintas con los fascistas y con los aliados, por lo cual a veces internaba a los refugiados o los deportaba a Francia o los dejaba libres (“Ahora sí, ahora no”). Su suerte dependía también de la actitud de los policías y de los guardias civiles, que los trataban de manera más o menos humanitaria, según el caso, y —en gran medida— de la población local, gente anónima y desinteresada, pastores y campesinos, que los atendieron y guiaron. La exposición y la película fueron presentadas por el Instituto Cervantes de Varsovia en 2019. Otro fruto de la investigación de Calvet es el libro *Huyendo del Holocausto. Judíos evadidos del nazismo a través del Pirineo de Lleida* (2015).

¹⁰ Con el decreto se pretendió facilitar la concesión de la nacionalidad española a los exprotegidos por España que se volvieron apátridas después de la caída del Imperio otomano. Sin embargo, en el plazo de seis años fijado para solicitar la ciudadanía sobre la base del decreto, pocos sefardíes se acogieron a sus efectos, dada la escasa publicidad que tuvo el acto y la ambigüedad en su aplicación, por lo cual no todos los interesados se dieron cuenta de la necesidad de regularizar su situación (Aliberti, 2018: 95–96).

¹¹ Vale mencionar que el embajador Rojas Moreno, en sus gestiones a favor de los sefardíes rumanos, esgrime el argumento que estos habían apoyado al bando nacional durante la guerra civil española (a diferencia de los sefardíes en Francia). Se sirvió también de una treta: colocó en las casas habitadas por los judíos españoles letreros que decían “Aquí vive un español” y de esa manera logró protegerlas (Martín de Pozuelo, 2012: 96, 118).

y 1943 desde Bulgaria (donde residían unos 400 judíos de nacionalidad española) por el embajador de España, Julio Palencia, quien, ante la negativa de sus superiores, hizo esfuerzos para protegerlos *in situ* (Rother, 2005: 187–188, 351–354; Álvarez Chillida, 2009: 410). Adoptó también a dos hijos del judío sefardí León Arié, a quien no logró salvar. Considerado “el amigo de los judíos” por los nazis y declarado *persona non grata* en el territorio de Bulgaria, fue obligado a regresar a Madrid. Presentado ante Yad Vashem espera su reconocimiento como Justo entre las Naciones.

Se efectuó, en cambio, la repatriación de los sefarditas de Grecia, pero se trataba de un grupo minúsculo en comparación con 60-70 mil judíos, en su gran mayoría sefardíes, que residían principalmente en Salónica. El cónsul general de España, Sebastián Romero Radigales, insistió en 1943 en la repatriación de los de nacionalidad española, cuya cifra estimaba en 671. Mientras se prolongaba la correspondencia diplomática con Madrid y Berlín y se esperaba la decisión, el cónsul se dedicó a proteger a los sefardíes, reconociendo a muchos de ellos como españoles y expidiendo la documentación por su cuenta, lo que les salvó del traslado a los campos de exterminio. Por fin, en agosto de 1943, un grupo de 367 españoles sefardíes (entre 360 y 370 según otras fuentes) partió en dos trenes rumbo al campo de internamiento en Bergen-Belsen, y algunos meses más tarde llegaron a España. Otro transporte con 155 judíos españoles ya no logró entrar en España, pero la mayoría sobrevivió en Bergen-Belsen. Unos 48 mil sefardíes residentes en Grecia fueron exterminados en Auschwitz (Rother, 2005: 94–96, 253, 262, 274, 408; Hernández de Miguel 2015: 378–381; Álvarez Chillida, 2007: 202; Martín de Pozuelo, 2012: 98). Romero Radigales fue reconocido, en 2014, como Justo entre las Naciones.

“En suma, las autoridades franquistas sólo salvaron a alrededor de un cuarto de los 4.000 judíos considerados españoles por los nazis” (Domínguez Arribas, 2010: 296)¹². En comparación con el número reducido de judíos españoles repatriados o protegidos por España en la Europa ocupada por Alemania, impresiona la cifra de 3,5 mil salvados en Budapest en 1944, después de que los alemanes ocuparan Hungría y emprendieran la acción de deportación de judíos a Auschwitz (Rother, 2005: 375–376; Álvarez Chillida, 2007: 203; Domínguez Arribas, 2010: 296)¹³. Inició la actividad en su defensa Miguel Ángel Muguero, encargado de negocios en Budapest, quien, además de enviar informes a Madrid sobre la situación de la población judía en Hungría, actuó intentando proteger a los perseguidos, sobre todo niños (Rother, 2005: 363–366; Álvarez Chillida, 2009: 411)¹⁴.

¹² Y solo unos 800 judíos españoles fueron repatriados, protegidos los demás *in situ*.

¹³ Hernández de Miguel (2015: 377) habla de 5 mil refugiados en los inmuebles declarados parte de la embajada de España, y Martín de Pozuelo (2012: 115) propone la cifra de 5200 alojados en casas protegidas diplomáticamente por España.

¹⁴ Es curioso que Muguero, uno de los invitados —recordémoslo— por el Ministerio de Asuntos Exteriores español en 1947 para dar testimonio del rescate/salvación de los judíos, declaró no haber intervenido en el asunto. Sorprende también que, cuando buscaba testigos que pudieran contribuir a mejorar la imagen franquista después de la guerra, el Ministerio no haya invitado en aquella oportunidad a los que efectivamente habían desarrollado la actividad a favor de los judíos.

Destituido de su función, continuó e intensificó su actividad Ángel Sanz Briz con la expedición de pasaportes españoles (aunque en Hungría no había judíos de nacionalidad española) y cartas de protección para los que no tenían raíces sefardíes; además, colocó a los “documentados” en casas protegidas diplomáticamente. El Gobierno de Franco apoyó su iniciativa. Sanz Briz actuó asimismo en cooperación con el nuncio apostólico y los diplomáticos de Suecia (que representaba Raoul Wallenberg), Suiza y Portugal, protestando contra la persecución y las deportaciones de judíos. El diplomático abandonó Budapest antes de la entrada del Ejército Rojo, pero continuó su labor un colaborador suyo, Giorgio (Jorge) Perlasca, quien se hizo pasar por diplomático español y siguió protegiendo a los alojados en las casas consideradas extensión de la embajada de España y expidiendo nuevas cartas de protección (Rother, 2005: 368–372, 379–381; Hernández de Miguel, 2015: 377; Martín de Pozuelo, 2012: 112–118)¹⁵.

No hay que olvidar que las posibilidades de actuar de los diplomáticos dependían también de la política de los países en los que ejercían los cargos, y esta obedecía, a su vez, a las relaciones con Alemania, que evolucionaron en el transcurso de la guerra. Después de la derrota en Stalingrado en 1942/43, los colaboradores del Eje, incluso los Gobiernos títeres, no estaban dispuestos a someterse incondicionalmente a las órdenes de Berlín. En abril de 1943, el mariscal Antonescu se negó a entregar los judíos rumanos a los nazis, hecho que contribuyó a que las autoridades españolas llegaran a la conclusión de que los sefardíes rumanos ya no corrían riesgo). Menos decididos resultaron los búlgaros, que en febrero de 1943 optaron por entregar a 20 mil judíos y colaboraron de forma activa en la deportación de 11 mil de los territorios ocupados de Tracia y Macedonia. Sin embargo, dadas las protestas contra el desalojamiento de los judíos de los terrenos pertenecientes a Bulgaria antes de la guerra, pusieron fin a los traslados al campo de Treblinka (Rees, 2018: 366-368). La postura de las autoridades búlgaras explica, en parte, los problemas del embajador Palencia.

Los nazis, que ocupaban Salónica desde 1941, prácticamente exterminaron a la población judía (en gran parte sefardí) que residía allí, pero las deportaciones desde la zona italiana en Grecia, donde entraron en septiembre de 1943, provocaron protestas de la población local y la movilización para prestar ayuda a los judíos. Ya en la primavera de 1943 se dejó notar la presión alemana sobre el almirante Horthy, quien casi un año más tarde consintió la ocupación alemana y la deportación de 100 mil judíos de Hungría a los campos de exterminio. La acción estaba organizada por los alemanes, pero colaboraron en ella representantes de la administración y la policía húngara guiados, como una parte considerable de la población húngara, por el antisemitismo. Horthy cambió su decisión

Aun más, los diplomáticos comprometidos en tales acciones, salvo Rojas Moreno y también Sanz Briz, encontraron obstaculizada su carrera diplomática ulterior.

¹⁵ Véase también Espada (2014). Sanz Briz fue reconocido como Justo de las Naciones en 1966, y Perlasca en 1988. El último es el protagonista de la película *Perlasca: un eroe italiano* (*El cónsul Perlasca*) rodada en 2002 por Alberto Negrin, mientras que el director Luis Oliveros dedicó en 2011 la película *El ángel de Budapest* a Sanz Briz.

en julio de 1944, y se frenaron los traslados a Auschwitz. Recordemos que fue precisamente desde marzo de 1944 (fecha de la decisión de Horthy de deportar a 100 mil judíos húngaros) cuando intensificó su actividad Muguero, sustituido en junio del mismo año por Sanz Briz, quien protegía a los judíos. Estos, desde el golpe de octubre que derrocó a Horthy, estaban más amenazados aún por la violencia y las nuevas deportaciones realizadas por el partido pronazi que tomó el poder (Rees, 2018: 393–395, 433–438; Espada, 2014: 289–293).

Sin embargo, para la vida o la muerte de los judíos, en primer lugar sefaradíes, fue decisiva la actividad de los diplomáticos y la postura de las autoridades españolas. Se destaca “un comportamiento ejemplar del cuerpo diplomático español, en toda Europa”, añadiendo que los diplomáticos “actuaron casi siempre de manera espontánea, sin instrucciones del gobierno de Madrid, a veces contra las instrucciones de Madrid” (Pérez, 2005: 321, 330). Todos los autores citados subrayan el comprometimiento y el esfuerzo personal de los diplomáticos españoles en algunos países en la tarea de salvar a los judíos, aunque varía el tono de sus elogios. Predominan las opiniones sobre “el esfuerzo heroico de un puñado de diplomáticos franquistas” y “la actuación individual y excepcional de un pequeño grupo de diplomáticos españoles que, a riesgo de su vida y en contra de las órdenes de Madrid, salvaron a unos cuantos miles de seres humanos”¹⁶. Tales voces vienen, sin embargo, matizadas por la observación de que incluso los representantes españoles que pretendían ayudar a los judíos perseguidos siempre cumplieron las órdenes de Madrid y no se aventuraron a actuar por su cuenta. Vale subrayar, a la vez, que los que trabajaban en Francia, Grecia y Hungría, aferrándose a la base legal segura, “interpretaron las directrices enviadas desde Madrid de forma generosa” (Rother, 2005: 407, 233)¹⁷.

Surge aquí la pregunta por el marco legal en el que podían moverse, o sea, por la política del Gobierno franquista respecto a los judíos. Aquí aparecen opiniones aún más dispares. Las extremas las expresan los periodistas: desde Martín de Pozuelo, que en el título mismo de su libro articula la tesis sobre “el franquismo, cómplice del holocausto”, hasta Espada, según el cual “Ángel Sanz Briz y su valiente grupo de franquistas buenos aplican con especial pasión humanitaria las instrucciones del gobierno de Franco”, según se expone en la cubierta de su libro, o Campos Cacho, quien presenta a Parcent, “salvador de judíos”, como el hombre de Franco. Pérez, aunque observa —como hemos citado— que los diplomáticos actuaban a veces contra las instrucciones de Madrid, nota que “el balance global es más bien favorable al régimen: no salvó a todos los judíos que pedían ayuda, pero salvó a muchos” (Pérez, 2005: 334). Los historiadores se refieren, más bien, a la actitud ambivalente del régimen ante el tema judío, por ejemplo Bowen (2007: 136):

¹⁶ Varían considerablemente los cálculos del número de los salvados. Según Haim Avni, “España contribuyó al rescate de 11.535 judíos: 7.500 refugiados llegados a las fronteras, 3.235 que se beneficiaron de la protección diplomática y 800 judíos de nacionalidad española repatriados” (citado por Aliberti, 2018: 129), mientras que otros investigadores citados arrojan las cifras entre 30.000 y 48.000 que encontraron refugio en España (Pérez, 2005: 332).

¹⁷ Véase también Hernández de Miguel (2015: 365), Martín de Pozuelo (2012: 21).

On the question of aiding Jews, therefore, Spain's policy was not to have a policy, thus allowing for some flexibility by Spanish diplomats, soldiers, border police, and the Interior Ministry, each of which played a role in the final story of Spain's response to the Holocaust¹⁸.

En lo que coinciden los autores citados es en afirmar que Franco estaba al tanto de la política de exterminio realizada por los nazis. Ya en diciembre de 1941 le llegó el informe de una delegación española de médicos que habían visitado Austria y Polonia. Otro informe, de abril de 1942, proviene de los miembros de la División Azul, críticos respecto a la política alemana de asesinatos en masa (Rother, 2005: 125; Álvarez Chillida, 2007: 200; Hernández de Miguel, 2015: 370–371)¹⁹. A finales del mismo año, los Gobiernos aliados denunciaron el exterminio de los judíos. Confirman el hecho los informes diplomáticos, entre ellos los enviados desde Berlín en julio de 1943 por Vidal y Oliván, que advirtieron de las consecuencias trágicas que tendría la deportación para los judíos españoles, o los del embajador español en Londres, duque de Alba, quien en 1943 y 1944 informó sobre el destino de judíos franceses deportados a Auschwitz (Rother, 2005: 126–128)²⁰. Otra fuente de información fue una relación de dos fugitivos de Auschwitz remitida a Madrid por Sanz Briz (Pérez, 2005: 328).

Sin embargo, ya antes no había dejado lugar a dudas el decreto alemán de enero de 1943. En este ultimátum se dio a España y a otros países neutrales o aliados con Alemania la posibilidad de repatriar en un corto plazo a sus ciudadanos de origen judío, que en caso contrario serían enviados a los campos de concentración del Este. A diferencia de otros destinatarios del ultimátum, España no se mostró dispuesta a acoger a sus ciudadanos, y finalmente, después de muchas prórrogas negociadas con los alemanes, se decidió que podrían pasar por España solo de tránsito y en pequeños grupos (por tanto, el término “repatriación” no parece adecuado). A consecuencia de la demora y de las restricciones administrativas, solo unos 800-1000 judíos de nacionalidad española fueron evacuados, como se ha descrito, de Francia y Grecia en 1943 (Álvarez Chillida, 2007: 201–202; Hernández de Miguel, 2015: 373–375; Rother, 2005: 209; Domínguez Arribas, 2010: 296). Franco consideraba vigente el decreto de los Reyes Católicos de 1492 y pretendía mantener a España como tierra libre de judíos, por eso prefirió abandonar a sus ciudadanos antes que dejar que entraran en el país para quedarse. “El Gobierno de Franco no deseaba que fueran asesinados en Ausch-

¹⁸ Véase también Rother (2005: 77); Domínguez Arribas (2010: 96–97).

¹⁹ En algunos testimonios de los miembros de la División Azul no faltan opiniones claramente racistas (referentes a los rusos como “infrarraza”) y antisemitas, pero incluso sus autores parecen conmovidos por “esta crueldad fría, metódica, impersonal” de los alemanes (Álvarez Chillida, 2009: 385). El historiador norteamericano menciona protestas de los soldados españoles contra la persecución de judíos en las tierras ocupadas de Polonia, Lituania y Latvia y sus intentos de ayudarles al compartir con ellos sus raciones o emplearlos (y de tal forma protegerlos) en sus hospitales (Bowen, 2007: 137, 140).

²⁰ Aunque no se trataba de los sefardíes, el embajador Ginés Vidal conocía también los detalles de la política alemana respecto a los judíos por los informes que el duque de Parcent le mandaba desde Varsovia. En uno de ellos llegó a Berlín la información acerca de Treblinka (Espada, 2014: 64, 250).

witz, pero puso en riesgo sus vidas para poder mantener la península libre de judíos, aunque fueran españoles” (Álvarez Chillida, 2009: 410)²¹.

La política de Franco respecto a los judíos no resultó, pues, ni tan ambigua ni poco coherente, ya que obedecía a una jerarquía de prioridades, y el objetivo de salvar a los judíos españoles no se consideró prioritario²². Por supuesto, se modificaba tal política a consecuencia de las presiones internacionales que, a su vez, se hacían más eficaces a medida que la balanza de la victoria se inclinaba a favor de los aliados. Al mismo tiempo, el Gobierno español empezó a crear la leyenda de Franco como salvador de judíos. Ya en 1943 encomendó a sus embajadas en los Estados Unidos y Gran Bretaña que divulgaran sus méritos al respecto dirigiéndose tanto a los medios de comunicación como a las organizaciones judías. En este sentido, fue sobre todo el embajador en Washington, Juan de Cárdenas, quien contribuyó a mejorar la imagen de España, gracias a sus buenas relaciones con los representantes del Congreso Mundial Judío.

Terminada la guerra, el Gobierno franquista continuó su acción. Ya se ha mencionado la iniciativa del Ministerio de Asuntos Exteriores, que en 1947 invitó a cuatro diplomáticos españoles esperando que confirmaran la labor realizada a favor de los judíos perseguidos por los nazis. En 1948 el Ministerio preparó un informe sobre la protección española de los sefardíes durante la guerra y lo envió a sus embajadas en Gran Bretaña y los EE. UU., y al año siguiente hizo lo mismo con otro folleto, en español y francés, sobre la ayuda prestada por España a todos los judíos, y no solo sefarditas. La campaña propagandística de 1949, en la que se acentuaba el mérito personal de Franco (a quien se presentaba como salvador de cientos de miles de judíos), fue la reacción española a la negativa de Israel de establecer relaciones diplomáticas y de levantar las sanciones de la ONU contra España (Rother, 2005: 384–391, 398–400; Álvarez Chillida, 2007: 196–197). El Estado de Israel y la opinión pública estadounidense eran también los destinatarios de la campaña organizada en 1962 y 1963, cuyo objetivo fue, una vez más, exponer el papel de Franco en la acción a favor de los judíos durante la guerra (Aliberti, 2018: 130). Los esfuerzos propagandísticos del Gobierno franquista resultaron exitosos, convincentes también para muchos representantes del medio judío, y la leyenda del dictador como benefactor de judíos resultó duradera hasta los años 80, cuando nuevas investigaciones pusieron en tela de juicio sus méritos. Sin embargo, aun en el siglo XXI el mito parece revivir, como sugieren las publicaciones de Espada (2014) y de Campos Cacho (2015).

²¹ Es muy parecida la opinión de otro estudioso: “La prioridad de mantener la unidad católica ciertamente pasó por delante de la salvación de los judíos, incluso de los que eran considerados españoles” (Domínguez Arribas, 2010: 296). Resumiendo: “Franco y su católico régimen tuvieron en su mano la posibilidad de salvar a miles y miles de judíos. Pudieron hacerlo pero prefirieron mirar hacia otro lado” (Hernández de Miguel, 2015: 365).

²² Cabe añadir, al margen, que las autoridades franquistas resultaron más celosas en su intento de recuperar el “patrimonio nacional”. Se trataba tanto de evitar la confiscación por los alemanes de los bienes de los judíos súbditos españoles, incluidos los enviados a los campos de concentración, como de sacar beneficios económicos del tránsito de los sefardíes por el territorio español (Aliberti, 2018: 126).

Para el historiador resulta substancial no solo comprobar los hechos históricos, en este caso la actividad de los diplomáticos y autoridades españolas durante la Segunda Guerra Mundial, sino también dar cuenta del proceso de su (re)interpretación y preguntarse por los motivos del debate que suscita el tema de la actitud ante el Holocausto. El interés reciente por las gestiones de los diplomáticos a favor de los judíos y el intento de poner de relieve no solo sus propios méritos, sino también los de los Gobiernos que representaban, se dejó notar incluso fuera de en España. Recientemente, en Polonia, se recordó la acción de los diplomáticos de la legación polaca en Berna, Juliusz Kühl, Aleksander Ładoś, Konstanty Rokicki y Stefan Ryniewicz, quienes en cooperación con las organizaciones judías, expidieron y mandaron a Polonia unos 1,8 mil pasaportes de varios países latinoamericanos (Kumoch, 2019; Haska, 2006). Según las estimaciones más recientes, se calcula que el número de estos documentos asciende a 8-10 mil. Esta investigación destaca, además, que la legación polaca fue elegida y encargada por el Gobierno de Polonia en el exilio, residente en Londres, para cumplir la tarea de ayudar a los ciudadanos polacos (en gran parte judíos) que vivían en diferentes países de la Europa ocupada por los nazis, de proteger a los refugiados judíos y también de intentar salvar (a veces pagando el rescate) a los judíos que permanecían escondidos o que procuraban sobrevivir en los guetos en la Polonia ocupada. Asimismo, la representación diplomática polaca en Berna actuaba como centro de información sobre el Holocausto y sobre las acciones emprendidas a favor de los judíos (Drywa, 2020).

Referencias bibliográficas

Fuentes

- Duque de Parcent (1939a): Informe núm. 13 (25.11.1939), AGMAEE, leg. R. 1065, exp. 18.
Duque de Parcent (1939b): Informe núm. 23 (7.12.1939), AGMAEE, leg. 1065, exp. 18.
Duque de Parcent (1946): *El drama de Varsovia 1939–1944*, Madrid, S.H.A.D.E.
Granzow de la Cerda, Casimiro (1919): *Polonia: su gloria en el pasado, su martirio, su resurrección*, San Sebastián, Editorial y Prensa.
Książę de Parcent. Granzow de la Cerda, Casimiro Florencio (2016): *Dramat Warszawy 1939–1944*, Magorzata Nalewajko (trad.), Warszawa, IH PAN.
Magaz, Antonio (1939): Informe núm. 394 (23.10.1939), AGMAEE, leg. R. 1065, exp. 18.

Estudios

- Aliberti, Davide (2018): *Sefarad. Una comunidad imaginada (1924–2015)*, Madrid, Marcial Pons.
Álvarez Chillida, Gonzalo (2007): “La eclosión del antisemitismo español: de la II República al holocausto”, en Gonzalo Álvarez Chillida y Ricardo Izquierdo Benito (coords.), *El antisemitismo en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla–La Mancha, pp. 181–206.
Álvarez Chillida, Gonzalo (2009): *El Antisemitismo en España. La imagen del judío (1812–2002)*, Madrid, Marcial Pons.

- Bowen, Wayne H. (2009): "Spain and the Nazi Occupation of Poland, 1939–1944", *International Social Science Review*, 82, 3 & 4, pp. 135–148, <<https://www.jstor.org/stable/41887323>>.
- Calvet, Josep (2015): *Huyendo del Holocausto. Judíos evadidos del nazismo a través del Pirineo de Lleida*, Lleida, Milenio.
- Calvet, Josep (2018): *Perseguidos y salvados. No querían que existiéramos. Persecuted and saved. They did not want us to exist* (catálogo de exposición, comisaria de J. Calvet), Diputación de Lleida.
- Campos Cacho, Sergio (2015): "Cassio: el hombre de Franco que salvó a cientos de judíos en Varsovia", *Revista de Libros*, julio 2015, <<https://www.revistadelibros.com/cassio-el-hombre-de-franco-que-salvo-a-cientos-de-judios-en-varsovia/>>.
- Domínguez Arribas, Javier (2010): *El enemigo judeo-masónico en la propaganda franquista (1936–1945)*, Madrid, Marcial Pons.
- Drywa, Danuta (2020): *Poselstwo RP w Bernie. Przemilczana historia*, Oświęcim, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Muzeum Auschwitz-Birkenau.
- Espada, Arcadi (2014): *En nombre de Franco. Los héroes de la embajada de España en el Budapest nazi*, Barcelona, Espasa.
- Haska, Agnieszka (2006): "Jestem Żydem, chcę wejść". *Hotel Polski 1943*, Warszawa, Centrum Badań nad Zagładą Żydów, IFiS PAN.
- Hernández de Miguel, Carlos (2015): *Los últimos españoles de Mauthausen*, Barcelona, Grupo Zeta.
- Kumoch, Jakub (2019): "Nie tylko Ładoś, nie tylko Kühl", *Ale Historia* (suplemento de *Gazeta Wyborcza*), 07/01/2019.
- Martín de Pozuelo, Eduardo (2012): *El franquismo, cómplice del holocausto y otros episodios desconocidos de la dictadura*, Barcelona, La Vanguardia Ediciones.
- Nalewajko, Małgorzata (2012a): "Episodios judíos en la imagen mutua de España y Polonia", *Itinerarios*, 16, pp. 181–200.
- Nalewajko, Małgorzata (2012b): *Nieznani a bliscy. Historyczne i społeczne uwarunkowania recepcji polskiej imigracji przelomu XX i XXI wieku w Hiszpanii*, Warszawa, Instytut Historii PAN.
- Nalewajko, Małgorzata (2020): "Casimiro Granzow de la Cerda duque de Parcent. Entre Polonia y España", *Itinerarios*, 31, pp. 87–112.
- Pérez, Joseph (2005): *Los judíos en España*, Madrid, Marcial Pons.
- Rees, Laurence (2018): *Holocaust. Nowa historia*, Warszawa, Prószyński i S-ka.
- Rother, Bernd (2005): *Franco y el Holocausto*, Madrid, Marcial Pons.
- Słabuszewska-Krauze, Iwona (2018): "Najnudniejszy dyktator Europy", *Ale Historia* (suplemento de *Gazeta Wyborcza*), 24/09/2018.

Spanish Diplomats in the Face of the Holocaust

Keywords: Jews — Sephardic — Franco — duque de Parcent.

Abstract

The article aims at presenting both the activities of Spanish diplomats on behalf of Jews, especially Sephardic, in some countries occupied by Germans during the Second World War, and the recent debate on the merits of these activities. The question is if the Spanish diplomats serving in France, Greece, Rumania, Bulgaria and Hungary helped Jews following Spanish official policy, as some recent publications seem to suggest, or on their own initiative and their own risk. Among other examples, the case of the Duke of Parcent, Spanish representative in Warsaw, who had limited possibilities to act but testified to the extermination, is examined. His diplomatic reports and personal accounts as well as actual studies on diplomats' commitment are used as sources. The

analysis of the texts reveals that an attempt at burnishing the image of Franco's policy towards Jews has been made and it shows that the controversy between those who consider Franco a "savior of hundreds of thousands of Jews" and those who accuse him of "complicity in the Holocaust" has not been resolved.

Fecha de recepción: 5 de julio de 2020

Fecha de aceptación: 22 de enero de 2021

KAROLINA KUMOR

ORCID: 0000-0003-0249-7201

Uniwersytet Warszawski

Correo: k.kumor@uw.edu.pl

El auto sacramental en busca de un nuevo espacio teatral. Apuntes sobre la presencia del género barroco en el teatro polaco

Palabras clave: auto sacramental — puesta en escena — teatro polaco.

Resumen

El presente artículo se centra en el tema de la recuperación, para otros contextos socioculturales y lingüísticos, de un género dramático tan complicado como es el auto sacramental. El propósito del trabajo es repasar la historia de la acogida teatral de piezas eucarísticas barrocas en la Polonia de los siglos XX y XXI, abordando asimismo la cuestión de la traducción de los textos calderonianos como requisito indispensable para el diálogo intercultural. Se indaga el lugar que ocupan las representaciones de los autos en el panorama teatral polaco, su calidad artística y las soluciones estéticas propuestas.

Partiendo de la premisa de que el teatro es un medio singular capaz de traspasar tanto fronteras espaciotemporales como brechas culturales y lingüísticas, nos proponemos aquí indagar el tema de la presencia del auto sacramental en la escena polaca. Nuestro artículo se inserta, de este modo, en una serie de estudios sobre cómo la sociedad polaca ha recibido y recibe el teatro español, siguiendo la tendencia que numerosos hispanistas polacos han tomado desde hace tiempo. Entre ellos destaca la labor de Urszula Aszyk (2017: 7), quien en una de sus publicaciones más recientes, bajo el sugerente título de *Fuera de contexto*, nos lanza una pregunta que no ha perdido un ápice de actualidad: “¿en qué medida es posible transferir una obra de teatro de una cultura a otra?”. Se refiere, en esta ocasión, a otro volumen de estudios, *La obra de teatro fuera de contexto*, en el que leemos: “El problema de trasladar las obras de teatro de una cultura a otra se concibe no solamente como una cuestión de traducir el texto, sino de trans-

mitir su significado y adaptarlo a su nuevo ambiente cultural, de modo que cree nuevos significados” (Scolnicov, 1991: 11).

Estas cuestiones (que atañen al proceso de traslación de cualquier obra teatral procedente de una cultura determinada a otra) adquieren, si cabe, más relevancia cuando tratamos de recuperar, para otros contextos, un género dramático tan complicado como es el auto sacramental. Sin entrar en detalles, recordemos que se trata de un género orientado a la difusión de la doctrina católica, que surge y se desarrolla en un contexto histórico-cultural concreto: el de la España del Siglo de Oro, con la ideología propia de su tiempo, ligada a un ferviente catolicismo y a la lucha contrarreformista. Teniendo todo ello en cuenta, las preguntas que nos planteamos son las siguientes: ¿hasta qué punto es posible la comprensión del auto sacramental fuera de su marco histórico original? ¿Sigue siendo la fórmula calderoniana un teatro vivo, capaz de inspirar a directores de escena contemporáneos y —lo que resulta aún más importante— de impresionar a espectadores actuales? ¿O es que tal vez se ha convertido en una mera reliquia del pasado, reservada a las recuperaciones escénicas de carácter arqueológico? En nuestra búsqueda de respuestas a esas y otras preguntas que podrían surgir, nos proponemos hacer un repaso a la historia de la acogida teatral del auto calderoniano en Polonia, abordando asimismo la cuestión de la traducción de los textos de este autor como requisito indispensable para el diálogo intercultural.

Las primeras traducciones de autos sacramentales al polaco tuvieron lugar, como cabría esperar, en el ámbito eclesiástico de principios del siglo XX. En 1915, Witold Nowakowski dio a conocer su adaptación de *Los misterios de la Misa* y, posteriormente, en 1928, vio la luz la traducción libre de *La cena de Baltasar* de Józef Bujar. Sendos casos representan versiones de escasa calidad artística que fracasaron a la hora de transferir el vigor y la profundidad propios de la poesía calderoniana. Esto no solo se debió a la falta de competencia poético-lingüística de los autores (que, al no dominar la lengua española, tuvieron que partir de traducciones alemanas), sino también a su escasa familiaridad con las pautas genéricas del auto sacramental y a su incapacidad para valorar debidamente la expresión poética de Calderón. Prueba de ello son las palabras del propio Nowakowski (1936: 3), quien definió la obra como “un cuadro religioso muy bello” de “estilo y rimas fáciles”, cuya escenificación carecería de cualquier complejidad técnica¹. Bujar, en comparación, parece haber sido más consciente de la maestría del original calderoniano y de los problemas que su traducción acarrea, tanto a nivel lingüístico como escénico. No obstante, movido por intenciones puramente didácticas, apostó por una serie de reducciones y simplificaciones para facilitar la difusión y representación del texto en el ámbito de las asociaciones católicas (Bujar, 1928: 5–6). Es por ello que las tempranas traducciones de los autos sacramentales terminaron convirtiéndose en simples rarezas bibliográficas que no cobrarían vida en los escenarios polacos, con la salvedad de aquellas representaciones eclesiásticas de público bien reducido, tal

¹ Todas las traducciones del polaco son nuestras.

y como ocurrió con *Los misterios de la Misa*, escenificado durante el Congreso Eucarístico de Radom en 1932 (*Katolik Polski*, 1932: 1).

La situación de la recepción del auto sacramental en Polonia no cambiaría hasta bien entrados los años ochenta del siglo pasado, cuando por fin aparecieron traducciones fehacientes de tres muestras emblemáticas del género: *El gran teatro del mundo*, *Los encantos del pecado* y *La vida es sueño*, elaboradas por el hispanista e historiador del arte Leszek Biały. Si bien el traductor procuró guardar una fidelidad máxima al original, terminó abandonando su compleja estructura métrica para sustituirla por el sistema de versificación polaco (que usa el endecasílabo)² con la clara intención de acrecentar la probabilidad de su puesta en escena en Polonia. Las traducciones de Biały, realizadas entre 1982 y 1984, comenzaron a circular también por las mismas fechas en los ámbitos escénicos, llamando la atención de algunos directores de teatro polacos. En palabras del mismo traductor, este interés se debió, en parte, al peculiar ambiente en el que se movía la sociedad polaca después del movimiento de *Solidaridad* y la imposición de la ley marcial, es decir, “un ambiente agobiante de represión cotidiana y mentira oficial” en el que, sin embargo, flotaba “una enorme necesidad social de olvidarse de esta realidad nefasta y una gran demanda del diálogo sobre los valores elementales de la existencia” (Biały, 2001: s.p.). El contexto sociopolítico y cultural de la Polonia de los ochenta favoreció, sin duda, la entrada del auto calderoniano a los escenarios polacos y su divulgación entre un público más amplio, sirviendo de plataforma para un diálogo “centrado en una reflexión ética y filosófica”, con puntos “de referencia universales, bien arraigados por otra parte en la tradición y civilizaciones polacas” (Biały, 2000: 236).

El primer montaje que se sitúa en esta línea es el de *El gran teatro del mundo*, que en 1986 realizó la compañía Teatro de Stanisław Ignacy Witkiewicz (Teatro de Witkacy) en Zakopane, una de las escenas más interesantes en la Polonia de los ochenta³. Su director, Andrzej Dziuk, animaba a una lectura metafísica y existencial del texto calderoniano, procurando demostrar la existencia de unos valores bien distintos a los de la gris y deprimente realidad polaca de la época, privada de perspectiva y esperanza. La escenografía y el vestuario de Tadeusz Brzozowski, célebre pintor polaco contemporáneo, dotaron al montaje de valores visuales excepcionales, y la peculiar disposición del espacio, que se basaba en el esquema del círculo, no solo acentuó el sentido del texto calderoniano, sino que también le confirió otros nuevos. Desde el principio de la representación, el público ya era invitado a participar en una especie de juego teatral que preten-

² Inicialmente en forma de ediciones sueltas, los autos se reúnen y publican en 1997 en la prestigiosa serie de la Biblioteca Nacional, con un amplio estudio de las obras incluidas en el volumen a cargo del mismo traductor.

³ La compañía del Teatro de Witkacy fue fundada dos años antes del estreno de *El gran teatro del mundo* por un grupo de recién graduados de la Escuela Superior de Arte Dramático de Cracovia, que se reunieron en torno al director de escena y escenógrafo Andrzej Dziuk, desde entonces jefe general y artístico del teatro. La herencia de la obra de su patrono (Witkacy), unida a la personalidad artística de Andrzej Dziuk y su peculiar fórmula del teatro entendido como confesión, hicieron que la escena de Zakopane se convirtiera en un punto de referencia en el panorama teatral polaco.

día recrear, en un plano metafórico-simbólico, una cosmogonía bíblica. Al entrar en una sala vacía y cubierta de telones negros, el espectador experimentaba una sensación de desorientación e inseguridad debido a la imposibilidad de acogerse al pacto convencional del teatro que reside, entre otros, en una clara división entre el espacio de la escena y el del público. Si bien inicialmente reinaba el caos, el espacio pronto empezaba a concretarse: mientras que el Mundo, vestido de juglar, escuchaba las órdenes del Autor, en la sala se iban colocando bancos de madera e ingresaban carros que se disponían en forma de círculo. El espectador, de este modo, funcionaba como asistente en el proceso de creación del espacio teatral y de la génesis del mundo en el plano metafórico-simbólico. Como advierte al respecto la estudiosa de teatro Violetta Sajakiewicz (2002: 207), el espacio de actuación “estaba rodeado por un círculo de espectadores y, más allá de las puertas del nacimiento y de la muerte, se escondían fuerzas misteriosas y desconocidas. En las ruedas cósmicas, otros círculos alejados del centro simbolizan el incremento de una distancia mística entre Dios y el hombre”.

Una vez que se conseguía establecer una línea divisoria entre la escena y el público, se pasaba a la actuación de los personajes-actores, que ocupaban cinco carros-mansiones, con la única excepción del Pobre, que merodeaba por los confines del escenario. Si bien el uso de carros como elementos funcionales del decorado apuntaba claramente a la tradición española de representación los autos en el siglo XVII, en el contexto teatral polaco de los años ochenta constituyó una relativa novedad, cuyo potencial dramático no pasó desapercibido y una parte de la crítica no escatimó elogios a este recurso escenográfico. Al igual que en la España barroca, los carros funcionaban como microescenas con su propio telón y decorado, y que no solo brindaban una ocasión para el despliegue de acciones dramáticas simultáneas, sino que también contribuían de modo extraordinario a la parte visual del espectáculo. La elección de la gama cromática para cada carro (que iba desde el púrpura y el rosa hasta el gris, el verde y el dorado) entonaba con la condición de los personajes dentro de ellos, prestándose fácilmente a las interpretaciones en clave simbólica. Asimismo, la distribución espacial del montaje de Zakopane potenciaba la lectura existencial y metafísica del texto original: los personajes, a pesar de mantener un aparente diálogo, en ningún momento compartían un espacio común; existían y actuaban dentro del ámbito de sus pequeñas y claustrofóbicas cajas, claros referentes de la soledad y la alienación del ser humano (Łubieniewska, 2013: 169). Esos recursos escenográficos, junto con otras transformaciones en la distribución espacial (como intercambios varios entre el espacio del público y el escenario), intentaban involucrar aún más al espectador, a quien hacían siempre partícipe de la ceremonia teatral. Se creaba, pues, un ambiente próximo a los misterios, que imponía sobre los espectadores la necesidad de concelebrar el acontecimiento teatral y la dimensión metafísica de la vida. De este modo, tal y como sostiene Kazimierz Sabik (2000: 217), se “supo refrescar las convenciones del antiguo teatro religioso, las de los misterios y moralidades, insuflándoles una nueva vida y contenidos capaces de atraer al público moderno y de hacerle reflexionar sobre temas existenciales y metafísicos de permanente actualidad”.

El gran teatro del mundo volvería a ser representado tres años después, en 1989. Al igual que en el caso del montaje de Zakopane, el interés por el auto sacramental surgía al margen de los grandes centros culturales de Polonia, en el Białostocki Teatr Lalek (Teatro de Títeres de Białystok)⁴. El montaje de Tadeusz Słobodzianek se fundamentaba en la estética de la compañía teatral y en el uso de máscaras. La puesta en escena recurría principalmente a dos tipos de máscaras: aquellas que se colocaban en la cabeza y los antifaces que cubrían tan solo la mitad de la cara. Mientras que las primeras representaban cabezas de animales y las llevaban puestas el Mundo y su cortejo de cinco ayudantes salvajes (figuras añadidas a la representación que actúan solo con gestos y movimientos), las semimáscaras se las colocaban los personajes-actores con el objetivo de representar sus respectivos papeles. La asunción de roles en el gran teatro del mundo venía acompañada, asimismo, del acto de investidura que se producía delante del público: los personajes, inicialmente en camisas y pantalones blancos, vestían atributos y trajes nuevos, de entre los cuales es de destacar el vestido rojo y dorado de la Hermosura, que por su corte bien podría recordar los trajes de las meninas de Velázquez⁵. Según podemos observar en las fotos del espectáculo, la escenografía —sencilla en su forma, pero eficaz desde el punto de vista dramático— se limitaba a una estructura de madera que en el fondo formaba una especie de balcón, desde donde el Autor observaba la acción. Por debajo estaban situadas dos puertas, también de madera, por las que los personajes entraban y salían para interpretar sus papeles al son de la música de órgano.

A pesar de los incuestionables valores pictóricos y musicales del montaje, el resultado artístico, al parecer, no fue satisfactorio. Las escasas reseñas publicadas después del estreno de *El gran teatro del mundo* en Białystok critican la pésima interpretación de los actores y la falta de ritmo de la obra. Según Olga Pacewicz (1989), la tensión dramática disminuía justo en aquellos momentos en los que el director procuraba unir lo sublime con lo vulgar, al tiempo que se burlaba de lo sagrado. La obra no se mantuvo mucho tiempo en la cartelera del Teatro de Títeres en Białystok y la documentación conservada en el archivo teatral es escasa. Si bien entre las razones para ello hallamos las arriba mencionadas deficiencias del montaje, tampoco podemos descartar algunos factores ajenos a lo puramente artístico que pudieron influir igualmente en la fugaz presencia del espectáculo en cartelera. Cabe señalar, pues, que en aquel momento todos los teatros polacos se encontraban en una situación de incertidumbre de cara al futuro de la transformación sociopolítica que se estaba avecinando. Aun cuando 1989 fuera para Polonia, ante todo, un año lleno de esperanza, lo cierto es que la vida teatral del país se caracterizaba por una inestabilidad nunca antes vista, hecho que inevita-

⁴ El grupo, fundado en 1953, saca partido en su labor artística a las más variadas técnicas de títeres, pero también a las distintas formas del teatro visual, teatro de objetos, de máscara y de actor.

⁵ El vestido puede contemplarse en un almacén del teatro que preserva una impresionante colección de marionetas y disfraces, llamado *El Sótano de las Marionetas*. En el mismo lugar se encuentra también la máscara de pájaro de color violeta que llevaba la Ley de Gracia, y el tapiz con una calavera que colgaba encima de la puerta-ataúd.

blemente desembocó en cambios continuos e imprevistos, tanto en el repertorio como en la composición de las compañías⁶.

También en 1989, el montaje de *Los encantos de la culpa*, otro auto calderoniano, tuvo una efímera vida escénica. Este fue representado en otra zona de Polonia, por el teatro Drugie Studio Wrocławskie (Segundo Estudio de Wrocław) que ocupó el lugar del Teatr Laboratorium (Teatro Laboratorio) de Grotowski después de su disolución oficial en 1984. Allí, en el mismo espacio en el que años atrás había tenido lugar la mítica puesta en escena de *El príncipe constante*, Mirosław Kocur estrenó su propia versión del auto calderoniano. La idea del director consistía en ubicar las alegorías calderonianas en el contexto histórico-cultural de la España del Siglo de Oro, incluyendo una serie de citas y referencias al ideario cultural, artístico y religioso del barroco español. En esta línea se sitúa, por ejemplo, el uso, como parte del atuendo, de los capirotos, que remiten a los tribunales de la Santa Inquisición o a las procesiones de penitentes. Aunque en principio el espectáculo no pretendía imitar las convenciones barrocas del teatro español, sí que podían percibirse ciertas alusiones al modo de representar el auto en los tiempos de Calderón; entre ellas, la utilización del carro como la nave de Ulises transitando por un suelo oscuro (el mar). Otro elemento escenográfico que, por un lado, ofrecía grandes posibilidades para la multiplicación de significados y que, por el otro, enriquecería el movimiento escénico, lo constituyó una alta estructura de escaleras que simbolizaba la Torre de Babel. Los actores, que subían y bajaban por ella, demostraban su destreza física con sus acrobacias y se disponían para formar con sus variopintos trajes mosaicos cada vez más nuevos. No obstante, como observa Niziołek (1989: s.p.) en su crítica al espectáculo, “el director se deja llevar por su erudición, multiplica alusiones y citas culturales, sin llegar a crear sentidos suficientemente comprensibles para todo el espectáculo. [...] Los signos que se construyen en la escena no logran dialogar entre sí. Una vez descodificados, se convierten en signos vacíos”. Efectivamente, la gran mayoría de los observadores valoró lo interesante del montaje desde el punto de vista formal y visual, pero lo juzgaron carente de contenido, demasiado erudito y, por ello, incapaz de emocionar al público; en suma, un conjunto de cuadros móviles bonitos que no llegaban a convertirse en un verdadero drama.

Seis años más tarde, en 1995, de nuevo, Słobodzianek ofreció una lectura de *Los encantos de la culpa* diferente a la propuesta por Kocur. No obstante, esta vez lo hizo en el Teatr Dramatyczny (Teatro Dramático) de Varsovia y en un momento en el que la joven democracia polaca parecía haberse consolidado. A diferencia del montaje de Wrocław, que era ajeno a todo tipo de intentos de actualizar la materia dramática, la puesta en escena de Varsovia quiso ubicar el auto calderoniano en el contexto de la cultura contemporánea, con el fin de mostrar al *everyman* de los noventa, tan expuesto a las tentaciones que derivan de la

⁶ Aunque el espectáculo no obtuvo el reconocimiento de la crítica, al parecer, sí que gustó al público, según hemos podido comprobar en una conversación privada mantenida con uno de los actores del reparto, Krzysztof Pilat, en octubre de 2016 en Białystok.

vida posmoderna. Para ello, el director sustituyó la iconografía barroca tradicional por la representación pictórica propia de finales del siglo XX. El Hombre-Ulises, en traje negro al estilo contemporáneo, deambulaba por una luminosa casa de citas o teatro de variedades con una entrada de color púrpura y una mesa-altar que presentaba un enorme crucifijo de madera. Si el primer espacio lo gobernaban la seductora y lujuriosa Circe-Pecado junto con Vicios y Sentidos, el otro era el dominio indiscutible del Entendimiento y la Penitencia, que personificaban un severo cura en sotana negra y una niña vestida de primera comunión. Como advierte Sabik (2000: 218), en la configuración del personaje del cura hay “una clara y, dicho sea de paso, irónica y burlona alusión al papel de la Iglesia Católica en la lucha contra la relajación de costumbres en la Polonia de los años noventa”. Pero, quizá, donde mejor se pudo percibir el proceso de traslado del auto al terreno de la cultura contemporánea fue en los personajes de Vicios. Dichos personajes los representaban mujeres jóvenes de ligera vestimenta, haciendo despliegue de toda una gama de colores; ellas, según la crítica, bien podrían haber sido sacadas de las famosas calles de París (Gruszczyński, 1995) o de cualquier revista erótica moderna (Pawłowski, 1995).

Las transformaciones del plano visual del espectáculo, todas ellas orientadas a la actualización de la materia dramática, afectaron también a su sentido más profundo. Así pues, la adaptación de Słobodzianek de *Los encantos de la culpa* se convirtió en una obra que trataba, más que del pecado o de la salvación, del amor y de las dudas del hombre contemporáneo, siempre oscilando entre la naturaleza y la metafísica, entre el placer y el deber. Asimismo, se trataba el tema de la Iglesia católica que, con su ortodoxa actitud hacia el sexo, impide que el hombre encuentre su propio camino. Uno de los críticos señala que en el espectáculo varsoviano “no es la Iglesia la que triunfa, sino el amor”, para añadir más tarde que “no está nada seguro quién ha triunfado en esta moralidad”, puesto que en la última imagen que se descubre ante los ojos del espectador puede atisbarse la nave de la Iglesia transformada en la balsa de Medusa, en la que se balancean unos cuerpos sin vida (Pawłowski, 1995). Según admitiría el propio director de la puesta en escena, él nunca quiso provocar sino “mostrar las contradicciones que hay entre los valores cristianos y la vida. A mí me interesa —constata— la pregunta por los orígenes de esta tensión, de estas contrariedades” (Słobodzianek, 1995). Ahora bien, si este intento suyo de relectura y actualización del auto calderoniano fue relativamente bien acogido por la crítica, esta coincidió en acusar al director de malgastar la oportunidad para crear un gran montaje que pudiera haberse convertido en un hito, un punto de referencia dentro del panorama teatral del momento. Al igual que ocurrió con la puesta en escena de *El gran teatro del mundo* de Białystok, los críticos le reprocharon no haber sabido crear una tensión lo suficientemente dramática como para conmover al público, así como sus fallos dirigiendo la interpretación de los actores y actrices.

En la década de los noventa el público polaco pudo deleitarse con una nueva versión de *Los encantos de la culpa*, realizada dos años antes de la puesta en escena varsovia (esto es, en 1993) por el mencionado Teatro de Witkacy en Zakopane

y bajo la misma dirección de Dziuk. El espectáculo, titulado *La tentación*, no se limitó a reproducir literal y exactamente el texto calderoniano. En esta ocasión quiso cobrar la forma de un varieté inspirado en el citado auto sacramental y la Biblia, que además incluiría fragmentos de textos de Shakespeare, Słowacki, Nietzsche, Rimbaud, Baudelaire y Dostoievski, entre otros (Łubieniewska, 2013: 230–231). Gracias a estos retazos con múltiples personajes literarios se consiguió una imagen de la naturaleza humana en su totalidad, que abarcaba el mayor repertorio imaginable de los pecados cometidos a través de los tiempos. Desde el punto de vista del contenido, la perspectiva indiscutiblemente cristiana se yuxtapuso a una contemporánea, privada de fundamentos metafísicos. Desde el punto de vista formal, el espectáculo presentó un alto grado de complejidad: se desarrollaba en varios planos, multiplicando tramas, epatando con imágenes y operando con poéticas teatrales heterogéneas. Como elemento unificador sirvió la muy sugestiva y pictórica forma visual, que le debemos al conocido pintor y escenógrafo polaco Jerzy Duda-Gracz, así como la convención onírica en la que se insertaba el espectáculo.

Ahora bien, en este punto termina nuestro recorrido por las puestas en escena polacas del auto sacramental a lo largo del siglo XX. En los albores del nuevo milenio, Biały (2001: s.p.), traductor del teatro calderoniano, admitía muy convencido que “tarde o temprano, habr[ía] más puestas en escena de los autos calderonianos en Polonia”. Si bien los autos sacramentales ofrecen posibilidades escénicas casi ilimitadas, mirando retrospectivamente desde 2021, podría decirse que el hispanista polaco se mostró demasiado optimista respecto a la presencia del auto sacramental en los escenarios locales. En lo que llevamos de siglo no se ha producido ningún *boom* autosacramental en Polonia; al contrario, el interés por el género barroco y todo el ideario religioso, metafísico y existencial que representa se ha frenado radicalmente. Si omitimos la lectura dramatizada de *El gran teatro del mundo* en el Laboratorium Dramatu (Laboratorio del Drama) en 2018 —otra vez bajo la dirección de Słobodzianek—, el auto sacramental habría resurgido tan solo en una ocasión, que sepamos. Durante el verano de 2015, en Rzeszów, se estrenó un espectáculo basado en *El gran teatro del mundo* calderoniano, realizado por el Teatr Jaruga, bajo la dirección de Andrzej Piecuch⁷ y en colaboración con el Teatr Animagia. El auto se representó al aire libre, próximo a la fuente multimedia de Rzeszów, con la participación de más de veinte actores. Por su estética podría deducirse que la puesta en escena apuntaba claramente a la tradición del teatro popular y el teatro de feria, siendo prueba de ello el uso de máscaras y grandes marionetas, además de carros de feria como elementos esenciales de la escenografía. El espectáculo se fundamentaba principalmente en la pantomima (el único personaje que habla es el Autor), la exageración gestual de los actores y actrices, el recurso de la música y el uso de las primitivas tablas de

⁷ El Teatro Jaruga es una compañía privada fundada en 1991 que en su labor artística se inspira en la cultura popular. En su repertorio se hallan, en particular, espectáculos al aire libre de carácter ritual o lúdico.

madera con nombres que nos permiten descubrir la identidad de cada uno de los personajes: Discreción, Hermosura, el Rico, el Pobre, etc. Sin querer desmerecer la lectura de Piecuch de *El gran teatro del mundo*, cabe advertir que su adaptación está fuertemente contaminada por elementos medievales, y por las danzas de la muerte en particular. Donde mejor se puede percibir dicha influencia es en la última parte del espectáculo, en la que figuras de esqueletos de gran tamaño invaden la escena. Según la prensa, el público mostró un interés excepcional por el montaje; pero, por muy interesante y original que fuera la iniciativa del Teatro Jaruga para recuperar la fórmula del auto sacramental recurriendo a nuevos medios de expresión escénica, la representación no consiguió rebasar los límites de una representación local, presentando tan solo tres funciones: una en Rzeszów y otras dos en localidades pequeñas circundantes (Siedliska y Wielopole).

Llegados a este punto, debemos señalar que, sin contar las primeras tentativas fracasadas de los años treinta, el interés por los autos sacramentales surge en Polonia solo en la década de los ochenta del siglo pasado a raíz de la aparición de las traducciones de Biały y, de alguna manera, también como resultado de la turbulenta situación sociopolítica del país. Durante los treinta y cinco años que han transcurrido desde el estreno nacional de *El gran teatro del mundo* en 1986 y hasta la fecha, el público polaco ha podido contemplar seis montajes diferentes de *El gran teatro del mundo* y de *Los encantos de la culpa*. Sorprende, en este contexto, el desinterés de los hombres de teatro por el tercer auto traducido, *La vida es sueño*, que hasta el momento no ha visto las luces de las candilejas. Pero, más allá del mero cómputo de los montajes, lo que resulta más interesante es el lugar que estos ocupan en el panorama teatral polaco, su calidad artística y las soluciones estéticas propuestas.

Si desde el punto de vista geográfico las representaciones del auto calderoniano se distribuyeron con cierta armonía haciendo acto de presencia en distintas regiones de Polonia, el género sacramental, en un orden diferente de las cosas, parece permanecer en el dominio de tan solo unos pocos directores de escena. Todos ellos se acercan al universo calderoniano (algunos, como Dziuk y Słobodzianek, en más de una ocasión) desde unas posiciones estéticas e ideológicas bien definidas. En su mayoría suelen ser autores más bien disidentes. Ellos mismos se sitúan en oposición a la vida teatral oficial de su tiempo, siendo autores que exploran siempre nuevas vías para construir su propio lenguaje escénico y que se muestran incumbidos en temas existenciales, metafísicos o trascendentales, al tiempo que se alejan del posicionamiento católico. Por lo general, todos ellos rechazan, desatienden o ponen en cuestión el carácter dogmático del género barroco pretendiendo, ante todo, subrayar sus valores universales. Descubren en él, además de sus incuestionables valores formales y enormes posibilidades escénicas, lo que Antonio Regalado (1995: 32) ha definido como “un paradigma artístico capaz de despertar motivos olvidados, entre los que se destaca nuestra necesidad de orientarnos por medio de un orden simbólico que nos haga presente una imagen dramática de la existencia”. Este es, sin duda, el caso de Dziuk, quien en la materia del auto percibe posibilidades para recuperar la fórmula

del teatro-misterio. Pero también es el caso de Kocur, quien pretende recrear el ambiente del auto sacramental en su estado originario y puro. Słobodzianek, en cambio, sitúa sus montajes de las piezas eucarísticas en la línea del teatro que él mismo escribe, abiertamente en contra de la religiosidad ortodoxa y que Ewa Dąbek-Derda (2003) ha denominado con acierto como “historias no-divinas”. Por último, está Piecuch, quien apuesta por explotar principalmente los aspectos lúdicos del género.

Tal diversidad de enfoques adoptados conlleva una riqueza formal que los directores polacos emplean para crear y codificar nuevos contenidos que atraigan al público moderno. Todos ellos, conscientes de las enormes posibilidades escénicas que encierra el género barroco, proponen soluciones escénicas y escenográficas poco convencionales e incluso vanguardistas. Es así como consiguen crear espectáculos extraordinarios desde el punto de vista estético y formal. Mientras que algunos incorporan al público en sus acciones dramáticas y extradramáticas (destacan en este sentido los montajes del Teatro de Witkacy en Zakopane, pero también el de *Los encantos de la culpa* en el Teatro Dramático de Varsovia, donde los espectadores estaban sentados en la escena), otros remiten a la tradición medieval de los misterios y las danzas de la muerte, o bien a la manera barroca de representar los autos sacramentales en las procesiones del Corpus Christi. Para ello, recurren al uso de carros y mascarones, explotan el potencial simbólico del espacio escénico en forma de círculo, montan sus espectáculos al aire libre, etc.

Concluyendo, podemos advertir que aun cuando existen deficiencias evidentes en estos montajes, que la crítica no ha reparado en señalar (entre ellas, una interpretación desafortunada de actores, la falta de tensión dramática, el carácter excesivamente retórico de ciertos pasajes, etc.), las escenificaciones polacas de *El gran teatro del mundo* y *Los encantos de la culpa* parecen refutar, al menos parcialmente, la opinión de Ignacio Arellano, gran conocedor del teatro clásico español, quien pone en duda la vigencia escénica del auto sacramental, considerándolo “quizá irrecuperable en cuanto a género representable en un escenario moderno para un público masivo” (Arellano y Pinillos, 1998: 21).

Referencias bibliográficas

- Arellano, Ignacio, y Carmen María Pinillos (1998): “La representación de los autos sacramentales calderonianos”, en Manfred Tietz (ed.), *Texto e imagen en Calderón*, Stuttgart, Franz Steiner, pp. 21–36.
- Aszyk, Urszula (2017): *Fuera de contexto. Obras dramáticas, motivos y mitos españoles en el teatro polaco*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.
- Biały, Leszek (2000): “Los autos sacramentales en Polonia”, *Itinerarios*, 3, 1, pp. 232–237.
- Biały, Leszek (2001): “Presencia de Calderón en Polonia”, en Tomás Albaladejo (coord.), *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, pp. 55–62, <https://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/bialy.htm>.

- Bujar, Józef (1928): “Uwaga wstępna”, en Pedro Calderón de la Barca, *Uczta Baltazara. Dramat religijny osnuty na Przenajświętszej Tajemnicy Sakramentu*, Lubliniec, Drukarnia oo. Oblatów, pp. 5–6.
- Calderón de la Barca, Pedro (1928): *Uczta Baltazara. Dramat religijny osnuty na Przenajświętszej Tajemnicy Sakramentu*, Józef Bujar (trad.), Lubliniec, Drukarnia oo. Oblatów.
- Calderón de la Barca, Pedro (1936): *Tajemnice mszy świętej: obrazek religijny według Calderóna*, Witold Nowakowski (trad.), Poznań, Księgarnia św. Wojciecha.
- Calderón de la Barca, Pedro (1997): *Autos sacramentales*, Leszek Biały (trad.), Wrocław, Ossolineum.
- Dąbek-Derda, Ewa (2003): *Tadeusz Słobodzianak nie-boskie historie*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Gruszczyński, Piotr (1995): “Teatr pełen grzechu”, *Tygodnik Powszechny*, 21, 21/05/1995, <<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/228225/teatr-pelen-grzechu>>.
- Katolik Polski* (1932): “Kongres Eucharystyczny w Radomiu”, *Katolik Polski*, 152: 1.
- Łubieniewska, Ewa (2013): *Piekielne pomysły i dusza anielska Teatru Witkacego w Zakopanem*, Kraków, Universitas.
- Niziołek, Grzegorz (1989): “Szarada”, *Teatr*, 6, 01/06/1989, <<http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/228263/szarada>>.
- Nowakowski, Witold (1936): “Prolog”, en Pedro Calderón de la Barca, *Tajemnice mszy świętej: obrazek religijny według Calderóna*, Witold Nowakowski (trad.), Poznań, Księgarnia św. Wojciecha, pp. 3–4.
- Pacewicz, Olga (1989): “Łaskotanie pana Boga”, *Gazeta Współczesna* (Białystok), 105, 05/05/1989, <<https://e-teatr.pl/Laskotanie-pana-boga-a223715>>.
- Pawłowski, Roman (1995): “Magia seksu”, *Gazeta Wyborcza* (Warszawa), 102, 02/05/1995, <<https://e-teatr.pl/magia-seksu-a223665>>.
- Regalado, Antonio (1995): *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino.
- Sabik, Kazimierz (2000): “Las puestas en escena de la obra de Calderón en Polonia en el siglo XX”, en *Calderón en escena: siglo XX*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp. 214–215.
- Sajkiewicz, Violetta (2002): “Między nieskończonością a nicością. Przestrzeń inscenizacji calderonowskich w Teatrze im. S.J. Witkiewicza w Zakopanem”, en Urszula Aszyk (ed.) *Teatr Calderóna: tradycja i współczesność*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, pp. 203–212.
- Scolnicov, Hanna (1991): “Introducción”, en Hanna Scolnicov y Peter Holland (comps.), *La obra de teatro fuera de contexto*, Madrid, Siglo Veintiuno, pp. 11–16.
- Słobodzianek, Tadeusz (1995): “Dwuznaczny moralitet”, *Gazeta Stołeczna*, 58, 09/03/1995, <<https://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/228209/dwuznaczny-moralitet>>.

The Auto Sacramental in Search of a New Theatrical Space: Notes on the Presence of the Baroque Genre in Polish Theatre

Keywords: *auto sacramental* — staging — Polish theatre.

Abstract

The paper focuses on the question of the recovery—for different socio-cultural and linguistic contexts—of the dramatic genre *auto sacramental* in all its complexity. The article aims to review the history of the theatrical reception of this genre in Poland in the 20th and 21st centuries. It also addresses the question of the translation of Calderonian texts as an indispensable requirement for

intercultural dialogue. The paper investigates the place that the representations of the *auto sacramental* occupied in Polish theatre, their artistic quality and the aesthetic solutions that they propose.

Fecha de recepción: 18 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 26 de julio de 2021

MALGORZATA FILIPEK

ORCID: 0000-0001-6230-151X

Uniwersytet Wrocławski

Correo: malgorzata.filipek@uwr.edu.pl

Jovan Dučić y su “Carta desde España”

Palabras clave: Jovan Dučić — prosa serbia — España — historia de España — cultura española.

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la imagen de España en la obra de Jovan Dučić (1872-1943), poeta serbio y embajador del Reino de Yugoslavia en Madrid. Su obra más importante sobre este tema es “Carta desde España”, del volumen *Ciudades y quimeras*. Las reflexiones sobre España se incluyen también en dos libros de ensayos, *Tesoro del zar Radovan* y *Mañanas de Leutar*. El autor no hace referencia a la actualidad, sino que se centra en la historia de España, menciona a muchos personajes históricos (gobernantes, pintores, poetas) y le otorga un lugar central a Santa Teresa de Ávila. La España representada por Dučić es un país desprovisto de belleza, lleno de dolor y sufrimiento, que recuerda la visión creada por El Greco en su cuadro *Vista de Toledo*.

España, como espacio geográfico y cultural, fue objeto de interés para los serbios desde el siglo XVIII¹, pero no se convirtió en un destino de viaje hasta el siglo XX, especialmente después de la Primera Guerra Mundial, cuando empezaron a visitarla eminentes escritores² que iban a ir allí como diplomáticos, periodistas o turistas. El hecho que llamó la atención de la opinión pública serbia (y yugoslava) fue la guerra civil española (1936–1939), cuya imagen fue perpe-

¹ Este interés se manifestó en el intento de popularizar *Don Quijote* entre los serbios por parte del escritor Dositej Obradović (1739–1811). En el siglo XIX, los escritores serbios introdujeron temas sobre este héroe en la literatura. Véase Stojanović (2005: 17–33, 148–188).

² Jovan Dučić (1872–1943) e Ivo Andrić (1892–1975) estaban en España en calidad de empleados del servicio diplomático. Miloš Crnjanski (1893–1977) viajó a la península dos veces, en 1933 y 1937, como corresponsal del periódico *Vreme*. Como turistas, visitaron España Jelena Dimitrijević (1862–1945), Stanislav Krakov (1895–1968) y Rastko Petrović (1898–1949).

tuada por escritores-corresponsales³ y voluntarios de Yugoslavia que participan en los combates⁴.

En los primeros años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, una resolución de la Asamblea General de la ONU, que pedía la suspensión de las relaciones diplomáticas con el régimen de Franco (Miłkowski, 1998: 394), restringió los viajes de extranjeros por los Pirineos. Los escritores serbios de la Yugoslavia socialista tuvieron la oportunidad de visitar este país en la década de 1970⁵.

El testimonio literario más famoso de la presencia serbia en España es una obra de Jovan Dučić (1872–1943), autor serbio nacido en Herzegovina y conocido como “el príncipe de los poetas serbios”. Dučić, cuyo trabajo artístico fue moldeado por los supuestos del parnasianismo y simbolismo franceses, es autor de numerosos libros de poesía⁶, del volumen de prosa poética *Leyendas azules*⁷ (*Plave legende*, 1908), de dos colecciones de ensayos filosóficos, *Tesoro del zar Radovan. Un libro sobre el destino (Blago cara Radovana. Knjiga o sudbini*, 1932) y *Mañanas de Leutar. Palabras sobre el hombre (Jutra sa Leutara. Reči o čoveku*, 1952), y de una novela histórica, *Conde Sava Vladislavić. Un serbio en la corte de Pedro el Grande y Catalina I (Grof Sava Vladislavić. Jedan Srbin na dvoru Petra Velikog i Katarine I*, 1943).

Jovan Dučić vivió en España unos seis años. Su estancia en la península ibérica estuvo relacionada con el trabajo en el servicio diplomático⁸ del Reino de Serbia, y luego del Reino de Serbios, Croatas y Eslovenos (1918), rebautizado en 1929 como Reino de Yugoslavia. En julio de 1918, Dučić, secretario de segunda clase de la Embajada del Reino de Serbia en Atenas, fue trasladado a Madrid, donde trabajó como consejero de la embajada hasta octubre de 1922. Dieciocho años después, regresó a España como embajador del Reino de Yugoslavia (Popović, 1992: 208). Habiendo asumido el cargo a principios de junio de 1940, a finales de mes participó en Lisboa en la celebración del octavo centenario de Portugal⁹. Durante su visita mantuvo conversaciones con el jefe de la diplomacia

³ El periodista de *Politika* Vladimir Dedijer (1914–1990) llegó a España el 30 de octubre de 1936, y tras regresar a Belgrado, publicó artículos (desde el 25 de noviembre de 1936 hasta febrero de 1937) y organizó conferencias sobre la situación en ese país. Véase Dedijer (1971: 384). Los informes fueron escritos también en 1936 por Oto Bihalji-Merin (1904–1993) y Miloš Crnjanski en 1937.

⁴ En los años 70 se publicaron cinco volúmenes de memorias de voluntarios yugoslavos Španija (1936–1939). *Zbornik sećanja jugoslovenskih dobrovoljaca u španskom ratu* (Kapor, 1971), que consta de más de 200 textos.

⁵ En los años 70, anotaron sus impresiones el pintor Miodrag Popović (1923–1996), y los periodistas Miodrag Kujundžić (1926–1998) y Milka Lučić (1949).

⁶ Entre los que cabe mencionar los siguientes: *Pesme* (1901, 1908, 1911), *Dubrovačke poeme* (1902–1911), *Pesme sunca* (1929), *Pesme ljubavi* (1929) y *Carski soneti* (1930).

⁷ Todas las traducciones de los títulos y citas al español en este trabajo pertenecen a la autora.

⁸ Desde 1906 hasta su jubilación en 1927, Dučić ocupó cargos en Estambul, Sofía, Atenas, Ginebra y Madrid. En 1929 volvió a trabajar en la diplomacia, que había comenzado en El Cairo. Hasta su salida de Europa en 1941, fue embajador del Reino de Yugoslavia en Budapest, Roma, Bucarest y en ambas capitales de la península ibérica.

⁹ Diecinueve años antes, Dučić participó en la inauguración del Monumento al Soldado Desconocido en Lisboa (Milošević, 1991: 12).

local sobre el establecimiento de relaciones oficiales entre el Reino de Yugoslavia y Portugal, ya que el puerto de Lisboa permitiría al Gobierno yugoslavo conectarse con Londres. Por decisión del Ministerio de Asuntos Exteriores, el 15 de noviembre de 1940, Jovan Dučić fue nombrado también embajador del Reino de Yugoslavia en Portugal, con sede en Madrid (Mitić, 2002: 50).

Tras el ataque alemán a Yugoslavia el 6 de abril de 1941 y el reconocimiento, por parte del régimen franquista, del Estado Independiente de Croacia (Falkiewicz, 2000: 109), la situación del embajador del Reino de Yugoslavia en España se volvió embarazosa. Dučić (1991: 23), al darse cuenta de que las autoridades españolas podían tratarlo como *persona non grata*, decidió partir hacia Estados Unidos, donde murió dos años después.

Desde el punto de vista literario fue más significativa la primera estancia de Dučić en España, ya que no estuvo dominada por la política contemporánea. El secretario de Dučić en la embajada, el pintor y abogado Predrag Milosavljević (1908–1989), recordó sus años conjuntos en Madrid, cuando, en su tiempo libre, hablaban de poesía y pintura españolas, visitaban monumentos y museos, organizaban excursiones a Toledo, Guadalajara, Segovia o Ávila, o viajaban siguiendo las huellas de Don Quijote (Popović, 1992: 210).

El encuentro de Dučić con España quedó representado en los ensayos *Tesoro del zar Radovan*, *Mañanas de Leutar* y *Ciudades y quimeras*, una colección de impresiones de varias ciudades y países. El punto de partida de la reflexión sobre la historia y la cultura son las capitales de estados (París, Roma, Atenas, El Cairo) o grandes centros urbanos (Ginebra, Delfos, Jerusalén), antepasados de la civilización y la cultura europeas.

La excepción es "Carta desde España" ("Pismo iz Španije") (Dučić, 2005), en la que la ciudad natal de Santa Teresa de Jesús sirve al escritor como lugar de confrontación con la historia y la cultura españolas. Esta "Carta" es la declaración literaria más extensa de Dučić sobre España, en la que el escritor se centra en la pequeña ciudad de Ávila, tratada por él como la quintaesencia del país. Las obras recogidas en el volumen *Ciudades y quimeras*, que incluye la "Carta desde España", son definidas por Dučić como "cartas": "En ellas se puede distinguir una dimensión autobiográfica, un análisis cultural, comentarios etnográficos, referencias literarias" (Gvozden, 2003: 32).

"Carta desde España" es una de las mejores piezas de Dučić en *Ciudades y quimeras*. Pocos relatos pueden compararse con su descripción del desierto castellano que rodea la ciudad de Santa Teresa. Al visitar las iglesias y plazas de Ávila de la mano de Dučić, "el lector tiene la oportunidad de conocer el pasado del lugar y la gente, encontrar imágenes subjetivas y poéticas y conocer la vida de personas marcadas por el sufrimiento" (Leovac, 1995: 38–39).

En las colecciones de prosa, que son el resultado de la reflexión más que de la experiencia personal, solo unos pocos fragmentos atestiguan que Dučić (2005: 175) conoce la realidad española de primera mano: "varias veces [...] pasé por los oscuros pasillos del Escorial" (175); "en la calle donde vivo desde ayer, dos ciegos cantaban una [...] jota asturiana" (164); "por la tarde volveré a Madrid"

(177); “pasé por la plaza principal de [...] Ávila” (177); “en Toledo he visto los restos de la casa de Santa Leocadia” (Dučić, 1994: 155).

En su “Carta desde España”, como en otras obras de la serie, Dučić evita lo contemporáneo, refiriéndose a los tiempos de dominación de la cultura y la tradición árabes en la península ibérica, que moldeó la mentalidad y el carácter de la gente, y a las reconquistas cristianas. Menciona a muchas figuras que dejaron una huella permanente en la historia y cultura del país, centrándose principalmente en el siglo XVI y XVII, cuyos acontecimientos presenta de la manera que sigue:

España no comprendió los siglos XVI y XVII, [...]. Cuando los príncipes y papas italianos observan en los estudios de pintores [...] sus nuevas obras de arte [...], el rey de España [...] participa con toda la corte en la matanza de heréticos [...] o bendice [...] las tropas que envía para matar a los hugonotes franceses y protestantes holandeses (Dučić, 2005: 173).

En la segunda década del siglo XVI, comenzaron a influir en la vida religiosa e intelectual de España los escritos de Erasmo de Rotterdam, promoviendo una nueva forma de cultura religiosa conocida como humanismo cristiano. Esta corriente criticaba el paganismo, la superstición y la inmoralidad en las estructuras de la Iglesia, y argumentaba sobre la necesidad de una fe tolerante, libertad de pensamiento, oración personal y meditación. Tales ideas ganaron apoyo entre el clero y los cortesanos que viajaron con la corte del rey Carlos V por el norte de Europa. La Iglesia reaccionó a los movimientos de reforma defendiendo el conservadurismo. La Inquisición tomó medidas para desacreditar las corrientes religiosas que podrían desestabilizar el Estado católico. Numerosos juicios, a finales de los años cincuenta y sesenta, eliminaron el protestantismo; se prohibió la importación de libros bajo pena de muerte, se desautorizó imprimirlos sin el permiso de las autoridades y se emitió el *Índice de Libros Prohibidos* (Rawlings, 2009: 118–119). El reformismo español, además de Erasmo, fue influenciado también por Martín Lutero, quien reconoció la Biblia como el principal criterio de la fe. Siguió, en este sentido, los pasos de los humanistas cristianos y, como ellos, puso énfasis en la transformación interior del hombre, en un mejor conocimiento de Dios y de su Palabra (Grzybowski, 2004: 16). Dučić recuerda la figura de Lutero, mencionando que el reformador religioso alemán rechazó el derecho canónico, el celibato de los sacerdotes, misas de difuntos, romerías, indulgencias, fiestas, además de quemar el *Código de Derecho Canónico*.

Dučić presta mucha atención a los monarcas que desempeñaron un papel importante en el fortalecimiento de la fe católica, a saber, Carlos V y Felipe II. El rey Carlos V era, según el serbio, la personificación de un caballero medieval, mientras que su hijo, Felipe II, el rey que luchó contra la Reforma con la ayuda de la Inquisición, la figura más negativa entre los gobernantes de España, “un verdugo coronado” (Dučić, 2005: 175), cuya crueldad superó los crímenes de Nerón.

También ocupa un lugar importante la figura del iniciador de las reformas de la Iglesia española, Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, que se convirtió en la orden mejor equipada para combatir la herejía y promover la

enseñanza de la Iglesia (Laboa, 2007: 8–9). Loyola y el rey Felipe II eran, según Dučić (2005: 174), “terribles soldados de Cristo”. Dučić considera a Loyola como una de las personas más poderosas que España entregó al catolicismo. Según el autor, Loyola hizo realidad el sueño de Felipe II de preservar la unidad de la Iglesia y del Estado como “centro eterno del universo” (177).

El autor serbio se refiere también a la literatura española, recordando sus figuras clave. Una de ellas es Rodrigo Díaz de Vivar, “símbolo de fidelidad, lealtad y valentía, cuya persona y acciones impresionaron a los historiadores y poetas durante siglos” (López y Roselló, 2002: 8), y protagonista de *El cantar del mío Cid*. En su ensayo “Sobre la mujer” (“O ženi”), del volumen *Tesoro de zar Radovan*, Dučić (1994: 160) escribe: “En el romancero [...], la joven Jimena, [...] pide al rey [...] que le dé a Don Rodrigo por marido”.

En “Carta desde España” hay referencias a la obra de Miguel Cervantes, a quien “todo el país identifica en la figura del Quijote y [...] Sancho Panza” (Dučić, 2005: 162) y reflexiones sobre Miguel Unamuno, quien en *La vida de Don Quijote y Sancho* busca las características de la nacionalidad española. El eco del ensayo *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, donde el pensamiento dominante es la lucha humana por la inmortalidad, que presupone la existencia de Dios, y la reflexión sobre la presencia de la muerte (Strzałkova, 1968: 235), se encuentran en el texto de Dučić “Sobre la decepción” (“O razočarenju”) del volumen *Mañanas de Leutar*, donde el autor serbio indica de que “Unamuno escribió un hermoso libro sobre el trágico sentido de la vida entre los españoles” (Dučić, 1997c: 68).

Dučić presenta también a dos poetas místicos. El misticismo es “la experiencia del encuentro interior y unificador del hombre con la infinitud divina, que se sitúa en la tensión de dos esferas: entre lo Absoluto y la experiencia que se describe como un instinto espiritual especial que va más allá de las actividades diarias” (Sudbrack, 1996: 11-12).

En su “Carta desde España”, Dučić estableció un lugar central para Santa Teresa de Ávila, que también aparece en los ensayos “Sobre una mujer” (“O ženi”) y “Sobre los celos” (“O ljubomori”) de *Mañanas de Leutar*, recalcando que “el amor y los sentimientos religiosos fueron dos fuentes de un mismo río en toda la vida de esta santa” (Dučić, 1997b: 37). El autor serbio la considera a Santa Teresa como una de las figuras más destacadas de la historia de España y una de las mujeres más interesantes de la historia de la humanidad. El escritor subraya el papel de Santa Teresa en la política de la Iglesia y en el fortalecimiento del catolicismo, teniendo en cuenta los hechos de su vida: su huida del cautiverio árabe, su interés por las novelas caballerescas, los tiempos de la educación monástica y el ingreso al convento de las Carmelitas de Ávila. Otro poeta mencionado por Dučić es San Juan de la Cruz, cuya vida también estuvo llena de actividades reformadoras y propagandísticas. Según Dučić (2005: 172), San Juan de la Cruz es “uno de los más grandes poetas cristianos”. El serbio explica que la poesía mística fue un antídoto contra el escepticismo y la corrupción en los monasterios, que “ennobleció el arte español” (172).

En tiempos cuando el ejército saqueaba riquezas en los territorios de ultramar y en las principales plazas de muchas ciudades se organizaban torturas públicas, Felipe II impuso a los habitantes de España un modo de vida y comportamiento, y por tanto, un carácter determinado de la literatura y del arte, especialmente de la pintura.

Dučić se da cuenta del carácter específico de la pintura, inspirada en la religión, y que —al igual que otras áreas de la vida y el arte españolas— está imbuida de dolor y sufrimiento. El poeta considera que el pintor más católico de España es el cretense El Greco. Los apóstoles y evangelistas de sus cuadros, que muestran “piedad extática, dolor religioso, visión” (Dučić, 2005: 172), parecen “espías de Torquemada” (162), Diego Velázquez, según Dučić, “pinta a los reyes como idiotas” (162), José de Ribera presenta sus santos como “mártires clínicamente enfermos, cuya fe les ha chupado sangre” (162), las imágenes de santos de Francisco Zurbarán están llenas de júbilo místico. También se destacan las obras de Bartolomé Esteban Murillo, autor de imágenes de la Virgen. El escritor serbio, en su ensayo “Sobre el personaje” (“O karakteru”), del libro *Mañanas de Leutar*, llama a Murillo “el pintor del cielo” (Dučić, 1997a: 104).

Dučić muestra a España como un país donde todos los ámbitos de la vida estaban subordinados a los dogmas religiosos. En nombre del amor de Dios, allí se derramaron lágrimas y sangre, y se llevaron a cabo asesinatos y saqueos. Por temor de Dios se erigieron iglesias y se asesinó a personas que profesaban otra fe. La actitud de los gobernantes e inquisidores hizo que Dios causara miedo y terror, y que todo el país se convirtiera en “un gran charco de sangre en el piso [...] de la iglesia” (Dučić, 2005: 162). La gente está sufriendo “en su iglesia [...], y en la música, que es dolorosa, en la danza [...] misteriosa y fogosa, pero triste [...] y en la historia [...], donde todo se mira sin entusiasmo” (Dučić, 1997: 68).

En la España del siglo XVI y XVII gobierna “la fe terrible, sin misericordia” (Dučić, 2005: 161), el dolor emana de todos los ámbitos y la religión es una parte integral de la vida. Este país, está presentado por Dučić como el reino del mal, “la tierra terrible y oscura” (171) que moldeó “el alma trágica de los españoles” (161). La presencia y omnipotencia de la religión hace que los habitantes constantemente “estén mirando al cielo” (162).

Esta “mirada al cielo”, que, según Dučić, caracteriza a los españoles, fue una circunstancia favorable para el desarrollo de la obra de los místicos, de la literatura y de la pintura religiosas. Dučić (2005: 164), reflexionando sobre “la locura religiosa”, la Inquisición, el exilio y los autos de fe, apunta la diferencia entre el catolicismo y la fe ortodoxa, idealizando su propia tradición religiosa. “El Dios de los españoles”, según el autor, castiga al hombre, le “arranca la lengua y corta las orejas” (161). Dios en la Iglesia Ortodoxa Serbia, en la opinión de Dučić, “tiene el rostro de un padre [...] o el jefe de la comunidad” (161). La ortodoxia es, en su opinión, “una fe inocente y pura, [...], plena [...] del espíritu de alegría” (175). Sin embargo, no en todas partes la tradición religiosa occidental tiene una dimensión tan cruel e inhumana como en España. En Italia, perteneciente al mismo círculo de la cultura románica, Dios es “bondadoso [...], indulgente y generoso” (161).

Las figuras de los reyes, los reformadores, los místicos y los maestros de la pintura son un pretexto para desarrollar las ideas de Dučić. Junto con los lugares mencionados, como Avila, Toledo, Segovia, Burgos, Valladolid, San Lorenzo del Escorial o Santiago de Compostela, constituyen el contexto intelectual de las cuestiones más importantes de la existencia humana, como religión, Dios, muerte, arte, cultura o historia (Delić, 2001: 151).

La ciudad asociada con Santa Teresa se convirtió en un espacio del encuentro de Dučić con Dios y sirvió al escritor de pretexto para reflexionar sobre otro tema importante para él: la mujer como "un gran tema, un gran misterio y una gran obsesión" (Delić, 2001: 151). A la mujer le dedicó el autor sus más bellos poemas y reflexiones ensayísticas. Mientras que en su poesía la mujer se convierte en un impulso de reflexión, en la prosa adquiere formas más concretas, y su expresión más plena es la figura de una monja, "que personifica los motivos eternos del arte: amor, muerte y Dios" (Leovac, 1985: 200–201).

En sus viajes reales e intelectuales a través del espacio y del tiempo, a Dučić le acompaña una sensación de omnipresencia de la muerte, destacada por el silencio de las ciudades, rara vez perturbado por el sonido de la campana de una iglesia. El pasado de las ciudades está conservado en las construcciones "de piedra, granito y sombra" (Dučić, 2005: 161). La sombra y la oscuridad en estas ciudades, donde durante muchos meses brilla intensamente el sol, hace que la sombra sea deseable y apreciada. La sombra y la oscuridad acompañan el momento favorito del día del escritor serbio. Dučić, en su retrato de España, muestra algunos elementos de la infraestructura urbana y el paisaje del atardecer, cuando las siluetas de los edificios y monumentos se vislumbran vagamente contra el cielo, que se oscurece. En Segovia, las paredes oscuras parecen "barcos de los enemigos" (Dučić, 2005: 160); en Santiago, "las sombras de la noche en las plazas [...] parecen [...] abismos" (160–161); en el crepúsculo los palacios de Toledo "parecen tumbas" (160). Dučić presenta lugares que no tienen nada que ver con la belleza de los asentamientos humanos. El paisaje, que está envuelto en la oscuridad, se asemeja a "un paisaje lunar", cuyo "color eterno [...] es la palidez mortal" (160).

La manera de percibir el país como un lugar hostil y "despiadado para los pájaros y la gente" (Dučić, 2005: 160) hace que por toda la España de Dučić se extienda una noche simbólica. En la época de la dominación española en Europa, de grandes descubrimientos geográficos, del mayor desarrollo de la pintura y la literatura, toda la España de Dučić está a oscuras. El autor no presenta acontecimientos y personas contemporáneas. Las impresiones que registra se ven reforzadas por el pasado del país y sus antiguos grandes habitantes (reyes, conquistadores, poetas místicos, pintores y escritores), cuyas actividades dan testimonio de un diálogo con Dios y con la eternidad.

El autor serbio debutó en la época del Modernismo, que rompió con la imitación de la realidad y buscó la fuerza expresiva en diversos tipos de irracionalismo; en el arte los creadores se trasladaron hacia los espacios meramente sensibles, incomprensibles y misteriosos (Hutnikiewicz, 2001: 23). Dučić, moldeado por el arte modernista, ambiguo, con enorme capacidad de contenido, asociado a un

fuerte potencial emocional, expresó el —tan común en el Modernismo— *mare tenebrarum*, es decir, ideas vagas, indefinidas, misteriosas áreas de trascendencia, imposibles de expresar en el lenguaje del arte tradicional (Hutnikiewicz, 2001: 25). Por eso el autor serbio planteó en su poesía y prosa cuestiones metafísicas, entre las cuales unos de los lugares centrales lo ocuparon los temas eternos: la búsqueda de Dios como esencia de la fe cristiana y la relación entre el hombre y Dios.

Dučić, al elegir un mundo objetivamente existente como tema de sus consideraciones, nota la presencia de muchos mundos paralelos. Las reminiscencias de la estancia del escritor en España constituyen un intento de búsqueda de sus propias verdades sobre este país. El espacio geográfico específicamente delimitado le da a su estancia más allá de los Pirineos una dimensión real, mientras que viajar en el tiempo es un impulso para la imaginación.

La imagen de la España de Dučić consiste en episodios dramáticos del pasado del país y personajes históricos auténticos. Los hechos fueron interpretados por el escritor serbio de manera similar a El Greco, quien, como Dučić, fue educado en la tradición ortodoxa y en la famosa *Vista de Toledo*, una de las pocas pinturas del siglo XVI en las que el paisaje es tratado como un tema independiente. Ambos artistas le dieron al lugar real una mirada asombrosa, lo retrataron como un espacio lúgubre, oscuro, despoblado, lleno de tensión y horror. Sus observaciones, pensamientos, impresiones y emociones se encerraron en un estado de ánimo inusual, intensificado por la noche, envolviendo la zona irreal con el resplandor de la luna. A partir de los elementos reales, los dos artistas presentaron en sus obras un paisaje creado por la imaginación. En el paisaje espiritual de España, delineado por Jovan Dučić, al igual que en la composición del pintor griego, todo “sube [...] a los cielos sacudidos, dejando a la tierra muy abajo” (Levey, 1972: 148).

Referencias bibliográficas

- Dedijer, Vladimir (1971): “Španija i dnevni list *Politika* 1936–1937”, en Čedo Kapor (ed.), *Španija 1936–1939. Zbornik sećanja jugoslovenskih dobrovoljaca u španskom ratu*, t. V, Beograd, Vojnoizdavački zavod, pp. 382–389.
- Delić, Jovan (2009): *Poezija i poetika Jovana Dučića*, Beograd, Trebinje, Institut za književnost i umetnost.
- Delić, Jovan (2001): *Putopis kao autobiografija jednog srca i jedne pameti. Putopisi Jovana Dučića*, en Slobodanka Peković (eds.), *Knjiga o putopisu*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, pp. 119–167.
- Dučić, Jovan (1991): *Diplomatski spisi*, Miladin Milošević (ed.), Beograd, Prosveta.
- Dučić, Jovan (1994): “O ženi”, en Jovan Dučić, *Blago cara Radovana. Knjiga o sudbini*, Beograd, Studio Mono, pp. 127–170.
- Dučić, Jovan (1997a), “O karakteru”, en Jovan Dučić, *Jutra sa Leutara. Reči o čoveku*, Beograd, Koloseum, pp. 87–109.
- Dučić, Jovan (1997b): “O ljubomori”, en Jovan Dučić, *Jutra sa Leutara. Reči o čoveku*, Beograd, Koloseum, pp. 33–46.

- Dučić, Jovan (1997c): "O razočarenju", en Jovan Dučić, *Jutra sa Leutara. Reči o čoveku*, Beograd, Koloseum, pp. 65–72.
- Dučić Jovan (2005), "Pismo iz Španije", en Jovan Dučić, *Gradovi i himere*, Beograd, Politika, pp. 159–177.
- Falkiewicz, Wiesław (2000): *Jugosławia. Byt wspólny i rozpad*, Warszawa, Instytut Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego.
- Grzybowski, Stanisław (2004): *Marcin Luter*, Kraków, Wydawnictwo WAM.
- Gvozden, Vladimir (2003): *Jovan Dučić kao putopisac. Oglеди iz imagologije*, Novi Sad, Svetovi.
- Hutnikiewicz, Artur (2001): *Młoda Polska*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kapor, Čedo (ed.) (1971): *Španija 1936–1939. Zbornik sećanja jugoslovenskih dobrovoljaca u španskom ratu*, t. I–V, Beograd, Vojnoizdavački zavod.
- Laboa, Juan Maria (2007): *Reformacija i kontrreformacija. Od roku 1500 do 1700*, Marek Myczkowski (trad.), Kielce, Jedność.
- Leovac, Slavko (1995): *Poezija i tradicija*, Beograd, Izdanje SKZ.
- Leovac, Slavko (1985): *Jovan Dučić. Književno delo*, Sarajevo, Svjetlost.
- Levey, Michael (1972): *Od Giotta do Cezanne'a. Zarys historii malarstwa*, Maria Bańkowska y Stanisław Bańkowski (trads.), Warszawa, Arkady.
- López Estrada, Francisco y Jorge Roselló Verdeguer (2002): *El Cid Campeador*, Madrid, Castalia.
- Milošević, Miladin (1991), "Predgovor", en Jovan Dučić, *Diplomatski spisi*, Miladin Milošević (ed.), Beograd, Prosveta, pp. 7–38.
- Miłkowski Tadeusz y Paweł Machcewicz (1998): *Historia Hiszpanii*, Wrocław, Wydawnictwo Ossolineum.
- Mitić, Miodrag (2002): *Poete u fraku*, Beograd, Filip Višnjić.
- Popović, Radovan (1992): *Knjiga o Dučiću*, Beograd, Izdanje BIGZ.
- Rawlings, Helen (2009): *Inkwizycja hiszpańska*, Maciej Piątek (trad.), Kraków, Oficyna Wydawnicza "Impuls".
- Stojanović, Jasna (2005): *Servantes u srpskoj književnosti*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Strzałkova, Maria (1968): *Historia literatury hiszpańskiej*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Ossolineum.
- Sudbrack, Josef (1996): *Mistyka. Doświadczenie własnego ja – Doświadczenie kosmiczne – Doświadczenie Boga*, Bernard Białecki (trad.), Kraków, WAM – Księża Jezui.

Jovan Dučić and his Letter from Spain

Keywords: Jovan Dučić — Serbian prose — Spain — Spanish history — Spanish culture.

Abstract

This article analyzes prose devoted to Spain, its history and culture, written by Jovan Dučić (1872–1943), a Serbian poet, essayist and ambassador of the Kingdom of Yugoslavia in Madrid and Lisbon. The most important work on this topic by Dučić is "Letter from Spain" from *Cities and Chimeras*. The author's reflections on Spain are also included in two volumes of philosophical essays: *King Radovan's Treasure* and *Leutar Mornings*. In his works, Dučić does not refer to the situation in contemporary Spain or its residents. What he focuses on is mainly the history of this country. Listing many historical facts and figures associated with the past of Spain (rulers, painters, politicians, clergymen and poets), he puts St. Teresa of Ávila at the centre. In his works, he sees Spain as a country in which every form of human activity, including politics, art and, most importantly, everyday life, is subordinated to God and faith, whereas religion as the driving force

of all actions has dominated the existence of inhabitants, depriving them of optimism and the joy of life. Spain represented by Dučić is a country devoid of beauty, full of pain and suffering, which resembles the gloomy vision captured by El Greco in his painting *View of Toledo*.

Fecha de recepción: 26 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 28 de junio de 2021

RESEÑAS DE LIBROS



MARLENA KRUPA, *W poszukiwaniu numinosum. Jan od Krzyża w polskiej kulturze XX wieku*, Kraków, TAIWPN Universitas, 2020, 350 pp.

<https://doi.org/10.19195/2084-2546.29.19>

En su libro *W poszukiwaniu numinosum. Jan od Krzyża w polskiej kulturze XX wieku* [*En busca del numinosum. San Juan de la Cruz en la cultura polaca del siglo XX*], Marlena Krupa se coloca en el cruce de disciplinas como la literatura, la teología y la metafísica. Su investigación establece una comparación entre las culturas de dos países distantes, Polonia y España, pero semejantes en cuanto al ámbito católico. La autora trata la literatura como *locus theologicus*, en el sentido acuñado por Melchor Cano (1509–1560). Esta monografía, perteneciente a los estudios comparativos, advierte la presencia de la doctrina mística de San Juan de la Cruz en la poesía (Wojtyła, Miciński, Staff, Kierc), en el teatro (Grotowski, Flaszen, Kierc, Mądzik), en la teología (Wojtyła, Maritain, Garrigou-Lagrange, Daniélou, Stein), en la psicología (Witwicki, Otto) y hasta en la filosofía (Schuré, Bergson, Brémond, Lutosławski). La autora dialoga con los investigadores de su entorno, varios ellos del ámbito académico wratislavien- se (Baczyńska, Kurek, Ziarkowska, August-Zarębska), inspirándose también en autores hispanos como Juan Ramón Jiménez, Marcelino Menéndez Pidal y Joan Brossa, entre otros.

El volumen está organizado en cuatro partes; la primera constituye una introducción a la recepción de la obra de San Juan en el siglo XX; la segunda toca el tema de la estética del movimiento de la Joven Polonia; la tercera aborda las visiones de la santidad según Wojtyła (religiosa y ortodoxa) y Grotowski (secular, panteísta); y la cuarta y última dedica su atención a obras más recientes de las letras polacas, con Bogusław Kierc y Leszek Mądzik como los ejemplos más significativos de la línea místico-poética teatral. *W poszukiwaniu numinosum*, con su construcción clara y concisa, se destaca por la transparencia de su discurso. Su objetivo es abordar la renovación lírico-mística que se inicia en el Renacimiento español, pasa por el Modernismo polaco de la Joven Polonia y queda como fuente de inspiración en los tiempos adversos de la Segunda Guerra Mundial, en el período de la República Popular de Polonia (1945–1989) y durante la transición al régimen democrático (1989–1997).

Es de subrayar que para el estudio del misticismo que impregna el lenguaje poético inspirado en las lecturas del Doctor Místico, resultan imprescindibles las siguientes nociones que Krupa va ordenando y ejemplificando científicamente:

“proceso espiritual”, “proceso interior”, “desnudez”, “acto de entrega”, “integración de las facultades”, “impulsos interiores” o “vía negativa”. El *numinosum* mencionado en el título debe ser entendido, pues, como una muestra del *sacrum* concebido a la manera sanjuaniana, es decir, universal.

Como afirma Wojciech Gutowski, en el decadentismo se cerró e interiorizó el *sacrum* y “el alma se convirtió en la llave del Universo”, en palabras de Edouard Schuré. Krupa va por este camino, afirmando asimismo el valor axiológico de una vivencia individual de la expresión artística, propia del llamado “modernismo católico”, según la definición de Tadeusz Lewandowski. Como es sabido, el movimiento antimodernista católico empezó con el papa León XIII y su encíclica *Aeterni Patris* (1879), donde el pontífice indica que el tomismo debe ser la única doctrina para los católicos, y se fortaleció a través de la infalibilidad pontificia —dogmatizada en 1870 y asegurada en 1907, en la encíclica *Pascendi Dominici gregis*, de Pío X—. Es comprensible que el auge del pensamiento de San Juan de la Cruz coincida con los tiempos del Modernismo, llamado la etapa de la Joven Polonia, y provoque en Europa numerosos choques entre la Iglesia católica y los pensadores menos ortodoxos (con el padre Alfred Loisy a la cabeza), como consecuencia de lo cual se obligó a los nuevos presbíteros y profesores de Teología a prestar el afamado juramento antimodernista.

El misticismo, por ser poco concreto en doctrinas y, por ende, atractivo, encontró en esa época de ánimos alterados un eco fértil. La investigadora wra-tislaviense ofrece una visión novedosa de ese problema desde varias perspectivas epistemológicas, escrutando los textos de San Juan de la Cruz y los estudios sobre religión, sobre todo los iniciados por Rudolf Otto y su fundamental libro *La idea de lo sagrado* (1917), donde el filósofo alemán, desde una perspectiva fenomenológica, define los elementos irracionales en la noción de “deidad”. Para responder de manera amplia a la pregunta principal sobre cómo expresar lo inefable en literatura, logrado, incluso a veces, a través del balbuceo, Krupa cita a Marcelino Menéndez Pelayo, quien, en su discurso de ingreso a la Real Academia, *De la poesía mística* (1881), ya había definido este subgénero como un tipo de lírica cuyo origen es un estado de ánimo caracterizado por una voluntad fuerte, una contemplación profunda y un pensamiento metafísico desviado del pensamiento teológico vigente, formando “una poesía más angelical, celestial y divina” (p. 20).

El acercamiento entre la mística y la poesía resultó fructífero en Polonia a principios del siglo XX, con Tadeusz Miciński, Leopold Staff, y más tarde con Karol Wojtyła y Jerzy Grotowski. Para Grotowski, el actor es el centro del arte y su actuación consiste en descubrir al hijo de hombre en sí mismo, explorando lo inefable sanjuanino. El teatro de este director es un “acto total”, así como en la doctrina de Adam Mickiewicz el ideal fue el “hombre completo”. Como escribe la autora, Grotowski “destila las técnicas originarias” (p. 245) y vuelve a la pre-cultura, lo arquetípico, lo humano, lo que representa al Cristo-Hijo del hombre.

Pero el conflicto modernista tuvo también su efecto positivo en la literatura, por ejemplo en la liberación de la vida religiosa de la confesionalidad y la

posterior creación de la llamada “religión del yo” (p. 44), inspirada en cierta medida por el libro de Ernest Renan, *Vida de Jesús* (1863), donde se promueve la visión de Jesús como hombre perfecto. Cristo estuvo de este modo muy presente en la literatura europea, ya que el Modernismo promovía el concepto de la religión como fuente del conocimiento y como el camino indicado por Bergson y sus seguidores, entre ellos Edith Stein, la autora de *La ciencia de la Cruz* (1942 y 2003). Otro gran personaje en la recepción sanjuanina fue el norteamericano Thomas Merton, con quien Krupa está de acuerdo en que la poesía es un modo de describir la vivencia mística.

El interés por San Juan de la Cruz se debe al arraigo de la poesía en la mística, fenómeno ya percibido por Jacques Maritain y Henri Brémond. El propio Modernismo, viviendo la ruptura de la estructura del mundo conocido hasta entonces, como subraya Maria Podraza-Kwiatkowska, encontró lo inefable, colindante con el miedo, desengaño e inseguridad, resumido en el pesimismo llamado por los críticos como decadentismo, debido al famoso grito de Friedrich Nietzsche, que, según precisa Tadeusz Gadacz, resultó ser un error repetido hasta la infinidad. Nietzsche —advierte Gadacz— no había dicho que “Dios murió”, sino que quiso expresar “Dios está muerto”, lo cual no significa lo mismo. Este simple error de traducción originó la posterior confusión en la recepción artística de pesimistas de toda índole. Constatamos, así, que una mala traducción puede tener consecuencias impredecibles en el futuro de la civilización. Nietzsche estaba en lo cierto, pero debido a sus críticos posteriores, ha caído en un error multiplicado durante siglos, como pensamos nosotros.

Un buen ejemplo de pensamiento religioso-poético es Tadeusz Miciński, poeta y “místico à rebours” (p. 88). A Krupa le interesa cómo Miciński lleva a cabo la deconstrucción de las obras y de la visión de la espiritualidad de San Juan de la Cruz y de Teresa de Ávila, ambos tratados conjuntamente por el poeta. La autora no pretende tocar todos los problemas y sabe limitarse donde es necesario, conformándose solo con el volumen más representativo para el poeta, *W mroku gwiazd* [*En el crepúsculo de las estrellas*] (1902). Miciński, creador de la literatura “radicalmente intertextual” (p. 89), es aquí leído a la luz de la teoría de la intertextualidad. Sus poemas son tratados como palimpsestos, con la técnica desarrollada bajo la influencia de Wilhelm Wundt.

Krupa indica que para la creación de los poetas de la Joven Polonia, como Miciński y Przybyszewski, fue importante la célebre glosa de Santa Teresa de Jesús “Vivo sin vivir en mí”, que luego siguió inspirando a otros. La mística de Tadeusz Miciński es considerada extraconfesional, dado que creó su propio concepto de *sacrum*. Lo intrigante —según nosotros— es la pervivencia, en la obra de Miciński, del motivo de la muerte unida a la vida; una muerte-vida, asociada con la afamada *moriencia*, concepto clave de los cuentos de Augusto Roa Bastos, que incluso da título a una colección de sus relatos. Esta concepción de la vida del escritor paraguayo se asemeja a la de Miciński, roza siempre con la muerte y remite a las paradojas de la glosa teresiana, confirmando que se trata de un motivo fecundo en otras latitudes geográficas. En Miciński, como sugiere

Krupa, se percibe más bien una impaciencia por la espera demasiado larga y por la tensión entre muerte y vida, como ejemplifica el poema “Moriatur stella”, en el que el “yo” poético se aleja de la confianza puesta únicamente en Dios.

El *sacrum* arriba mencionado tiene en el libro de Krupa su gradación. Respecto a la poesía de Leopold Staff, la autora descubre en sus orígenes las reglas de la ascesis de los ermitaños (p. 148); es el poeta de las paradojas, que promueve, como aduce la investigadora, la “religión de la cultura”. Si en Staff encontramos una religión seglar, Karol Wojtyła bebe de dos fuentes: la mística carmelitana y la de los románticos polacos de la Gran Emigración. Estas bases se perciben muy claramente en dos poemas suyos, *Pieśń o Bogu ukrytym* [*Cantar del Dios escondido*] (1946) y *Pieśń o blasku wody* [*Cantar del brillo del agua*] (2003). En la poética de Wojtyła, se confunden conceptos y aparecen oxímoros. El teatro romántico polaco, desde sus orígenes religioso, transmite la experiencia numinófica, por lo tanto, quien interactúa con este teatro y la lírica de cuño romántico, se empapa de experiencias metafísicas.

Krupa observa que Miciński saca provecho del motivo místico de la desnudez, cuando el poeta renuncia al dios falso y construye unos castillos mentales o desciende al limbo subterráneo imaginándose unas montañas espirituales que escalar. En este contexto se presenta Jerzy Grotowski, quien —habiendo hecho una lectura profunda de obras de San Juan de la Cruz— descubre un tipo de teatro entendido como un acto de desnudarse espiritualmente. Durante los tiempos de la época socialista, para evitar malas interpretaciones y falsificaciones de su mensaje, Grotowski usaba un lenguaje clandestino, codificado, para que no se pusieran en ridículo las grandes verdades que requieren un lenguaje específico. Grotowski, según los estudios de sus raíces teatrológicas, se refiere a las religiones muertas, al misticismo y hasta a las teorías teológicas de Karl Rahner. Hombre de muchas lecturas, Grotowski codifica el lenguaje y desafía la censura, llegando por cauces poéticos desde el Modernismo polaco. Luego inspira a otros, como Ludwik Flaszen y a Bogusław Kierc. Se convierte incluso en inspiración para Leszek Mądzik, quien hace sus piezas teatrales con sombras, gestos y figuras. Grotowski, investigando varias fuentes, estudia a fondo la antropología del teatro. Fusiona el teatro con las ciencias y llega a presentar el arte teatral como antropocéntrico y siempre pobre, desnudo. El ejemplo clave de sus teorías es la representación de *El príncipe constante*, de Juliusz Słowacki, una adaptación del drama de Pedro Calderón de la Barca, alimentada por las lecturas de San Juan de la Cruz.

Mądzik va al fondo del acto teatral, desnudando las palabras y gestos, hasta llegar al núcleo mismo, que es la actuación del alma encarnada del hombre. También Bogusław Kierc explora la desnudez. Para el poeta y actor de Wrocław, esta tiene varias acepciones. El color que domina en Mądzik, tan característico para San Juan de la Cruz, es el negro, color de la noche. Mądzik crea entonces el llamado teatro de la desnudez. La autora opina que para Mądzik, la “materia fundamental de los hechos representados en sus piezas teatrales es lo anterior al verbo” (p. 315). De este modo, volviendo al tema propio de Grotowski y al

del cuerpo dominante en Kierc, Maździk construye el escenario a la manera de “cuadros hechos carne”, tal como lo podemos encontrar en la poesía de San Juan de la Cruz, definida por Elżbieta Wolicka como “lírica hecha carne” (p. 317).

De crucial importancia para trabajar con el *corpus* sanjuanino son para Marlena Krupa las *Concordancias de los escritos de San Juan de la Cruz*, lo que hace de esta monografía una obra ampliamente profesional y de referencia. También es digna de mención la tentativa de precisar los términos y el uso exacto de la terminología lingüística, sobre todo en relación a los recursos estilísticos. El lenguaje riguroso de esta obra y el sólido taller de la investigadora es otro valor del libro. Otra cuestión que quizás exigiría un comentario aparte sería la aclaración del significado del “nivel cero” según Erazm Kuźma, si es que este alude a Gérard Genette. En cuanto a posibles carencias, hay muy pocas, y son las que suelen encontrarse en cualquier monografía y no merecen especial consideración (minúsculas indebidas, citas largas que no están separadas del texto principal, etc.). Por lo que se refiere a las dudas semánticas, tal vez, no ha quedado aclarado lo suficiente —y eso se debe a la especificidad de la obra— el valor ascético-religioso del Doctor Místico, pues se pone el acento en las ideas estéticas. Este Doctor de la Iglesia y santo católico de primera fila pertenece al canon religioso y su obra no se reduce solo al misticismo y a la poesía lírica religiosa: fue el renovador de la Orden Carmelitana y de la piedad moderna.

En resumen, vemos que Polonia ha absorbido en su cultura el legado sanjuanino de formas muy diversas, y si la doctrina del Doctor Místico es comúnmente conocida a través de ciertos *clichés* y estereotipos, Marlena Krupa, por su parte, asegura que hay que releer su obra de acuerdo con los cambios que ocurren en la antropología. El camino de la perfección sanjuaniano debe ser actualizado y contextualizado, adaptándolo a las circunstancias y con un lenguaje más accesible para cada generación.

Maksymilian Drozdowicz

ORCID: 0000-0001-5922-4373

(Wyższa Szkoła Bankowa we Wrocławiu)

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES Y CESIÓN DE DERECHOS

Los originales se enviarán a la dirección electrónica de la redacción: <estudios.hispanicos@uwr.edu.pl>

1. Cuestiones generales:

- 1.1. Los textos deberán ser originales e inéditos, escritos en castellano, catalán, gallego o portugués.
- 1.2. Los artículos se enviarán en formato electrónico, preferiblemente en Microsoft Word (.doc, .docx) o *Rich Text Format* (.rtf).
- 1.3. La extensión máxima de los artículos será de 25000 caracteres con espacios, resumen, palabras clave y referencias bibliográficas incluidos. Las reseñas deberán incluir un título y bibliografía, y no excederán 9000 caracteres con espacios (5 páginas).

2. Datos del autor y del artículo:

- 2.1. En la cabecera del artículo se incluirán:
 - a) nombre y apellidos del autor en mayúsculas y en negrita alineados a la izquierda;
 - b) código ORCID (los autores que carezcan de este identificador pueden registrarse de forma gratuita en <<http://orcid.org>>);
 - c) institución en la que trabaja el autor debajo del nombre, en minúsculas y alineada a la izquierda;
 - d) correo electrónico oficial del autor, en minúsculas y alineado a la izquierda;
 - e) título del artículo centrado, en minúsculas y en negrita;
 - f) un resumen en la lengua del artículo;
 - e) palabras clave (máximo cinco) en la lengua del artículo en minúsculas.
- 2.2. Elementos en inglés. Al final del artículo, debajo de las referencias bibliográficas, se incluirá el título del artículo en inglés, un resumen en inglés (*abstract*) de una extensión máxima de 12 líneas, acompañado por las palabras clave (máximo cinco) en inglés (*keywords*). El resumen debe reflejar fielmente el cometido del artículo y contener de forma implícita la siguiente estructura: introducción (objetivo), metodología, resultados, conclusiones. Debe hacerse hincapié en aspectos nuevos e importantes del estudio.

3. Texto del artículo:

- a) La fuente del texto será *Times New Roman* de 12 puntos e interlineado de 1,5.
- b) Cada uno de los párrafos del trabajo deberá ir precedido de un sangrado.
- c) Las páginas no deberán ir numeradas.
- d) Las notas aparecerán a pie de página de forma correlativa, con la fuente Times New Roman de 10 puntos y con interlineado de 1.
- e) Las citas breves irán entre comillas inglesas (“ ”). Para las citas dentro de citas se usarán comillas angulares (« »).
- f) Las citas largas en el interior del artículo (más de tres líneas en el texto; unas 35 palabras) se marcarán con un doble sangrado, sin comillas, con la fuente *Times New Roman* de 10 puntos. La omisión de texto de una cita por parte del autor del artículo se indicará mediante tres puntos suspensivos entre corchetes: [...]. Si la omisión se encuentra ya en la cita: (...).
- g) Para las expresiones extranjeras, así como títulos de libros en la bibliografía, se usará cursiva.
- h) La negrita se empleará únicamente en los epígrafes del artículo (títulos o subtítulos).

Las referencias bibliográficas. El sistema de citas.

Las citas bibliográficas se incluirán entre paréntesis (modelo autor-fecha) dentro del texto o en las notas al pie: (Baczyńska, 1997: 44) o (1997: 44). Las notas a pie de página se usarán solo para ampliar o matizar contenidos.

La bibliografía se incluirá al final del trabajo bajo el epígrafe “Referencias bibliográficas”. Se citará según los ejemplos siguientes:

a) Artículos de revista:

Baczyńska, Beata (1997): “El lenguaje floral en el escenario áureo”, *Estudios Hispánicos*, 6, pp. 44–50.

Baczyńska, Beata (2019): “La reescritura en colaboración: El príncipe perseguido de Luis Belmonte, Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses frente a la comedia fuente El gran duque de Moscovia y Emperador perseguido de Lope de Vega”, *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 35, 3, pp. 770–805, <<https://doi.org/10.15581/008.35.3.779-805>>.

Ziarkowska, Justyna (2018): “Mi siglo. Confesiones de un intelectual europeo de Aleksander Wat en España. Una traducción imposible”, *Estudios Hispánicos*, 26, pp. 61–70, <<https://doi.org/10.19195/2084-2546.26.7>>.

b) Libros

Kulak, Ewa Krystyna (2016): *Kształtowanie się poczucia tożsamości Katalończyków: na podstawie piśmiennictwa okresu odrodzenia kulturalnego i narodowego (XIX w.–początek XX w.)*, Kraków, Universitas.

c) Contribuciones a libros

Albert, Corinna (2014): “El debate del arte en los diálogos literarios del Siglo de Oro”, en José Luis Losada Palenzuela y Justyna Ziarkowska (eds.), *Teorías narrativas e interdiscursivas en la prosa hispánica*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, pp. 159–165.

d) Fuentes en Internet

Losada Palenzuela, José Luis (2016): “Las fronteras del canon: distant reading”, *Canon y corpus: sobre el concepto de clásicos en la literatura*, Hypotheses. Academic Blogs, 29/07/2016, <<https://corpus.hypotheses.org/271>>.

Para las fuentes en Internet se aconseja incluir siempre el mayor número de información disponible (autor, fecha, nombre de la página, URL/URI, editor, etc.). No es necesario incluir la fecha de acceso, excepto cuando no sea posible determinar una fecha.

Cuando se recojan varias obras de un autor deberá repetirse el nombre cada vez (no se sustituirá con guiones). Se ordenarán alfabéticamente por el apellido del autor (y cronológicamente dentro de un autor). Si un autor tiene varias obras en un mismo año, se distinguirán mediante una letra minúscula después del año (2019a, 2019b).

En caso de que el trabajo venga acompañado de datos, *Estudios Hispánicos* recomienda depositarlos en el repositorio Zenodo incluyendo el DOI de los datos en el artículo.

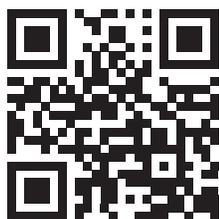
Estudios Hispánicos cuenta con una hoja de estilo bibliográfico en el repositorio CSL. Citation Style Language que se puede usar en gestores de bibliografía (Zotero, Mendeley, Papers) para la generación automática de la bibliografía final.

4. Cesión de derechos:

El envío del texto a la redacción por parte del autor equivale asimismo a la declaración de que ostenta los derechos de autor de la propiedad de este texto, de que el texto está libre de restricciones legales, de que no se ha publicado anteriormente en su totalidad o en parte, de que no ha sido enviado a la redacción de otra revista, así como a la declaración de que autoriza la edición no remunerada del texto en la revista *Estudios Hispánicos* y su distribución ilimitada al tiempo y al territorio de esta, incluyendo la comercialización de los ejemplares de la revista y la puesta a disposición gratuita de ejemplares de archivo en Internet.

Para pedidos de la revista y las demás publicaciones
de la Editorial de la Universidad de Wrocław
dirigirse a
Dział Sprzedaży
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel. 71 3752885
e-mail: marketing@wuwr.com.pl
www.wuwr.com.pl

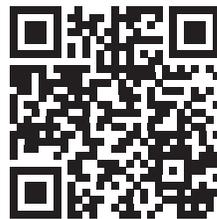
La Editorial pone también a su servicio
las siguientes librerías:
• Internet: www.wuwr.com.pl
• Księgarnia Uniwersytecka
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel. 71 3752923



Księgarnia internetowa
Online bookshop
sklep.wuwr.com.pl



Strona główna
Website
wuwr.com.pl



Facebook
[@wydawnictwouwr](https://www.facebook.com/wydawnictwouwr)