

caracol 30

Revista do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola
e Literaturas Espanhola e Hispano Americana, FFLCH-USP

caracol 30

caracol 30

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Capa: Bergamín, José (2006). “La decadencia del analfabetismo.” en La importancia del demonio. 2ª. ed. Biblioteca de ensayo, 9 (serie menor). Madrid: Siruela, p. 26-27.

USP – Universidade de São Paulo

Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitor: Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor: Prof. Dr. Adrián Pablo Fanjul

Vice-diretora: Profa. Dra. Silvana de Souza Nascimento

Departamento de Letras Modernas

Chefe de departamento: Profa. Dra. Fernanda Landucci Ortale

Editora

Profa. Dra. Margareth dos Santos, Universidade de São Paulo

Organizadores do Dossiê

Profa. Dra. Margareth dos Santos, Universidade de São Paulo, USP, Brasil

Profa. Dra. Mayra Moreyra Carvalho, Universidade do Estado de Minas Gerais, UEMG, Brasil

Comitê Editorial

Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson, Universidade de São Paulo, Brasil

Profa. Dra. Mayra Moreyra Carvalho, Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Prof. Dr. Alessandro Mistrorigo, Universidad Ca' Foscari de Venezia, Itália
Prof. Dr. Benivaldo José de Araújo Junior, Universidade de São Paulo, Brasil
Prof. Dr. Diego Santos Sánchez, Universidad de Alcalá, Espanha
Prof. Dr. Edgardo Dobry, Universitat de Barcelona, Espanha
Prof. Dra. Graciela Foglia, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Prof. Dr. Ivan Rodrigues Martin, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Prof. Dr. Javier Lluch-Prats, Universitat de València, Espanha
Prof. Dra. Judith Podlubne, Universidad Nacional de Rosario, Argentina
Prof. Dr. Julio Ramos, University of California, Berkeley, Estados Unidos
Prof. Dr. Max Hidalgo Náchter, Universitat de Barcelona, Espanha
Prof. Dra. Rosa Yokota, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Conselho Editorial

Augustín Redondo, Université de la Sorbonne Nouvelle, França
Ana Pizarro, Universidad de Diego Portales, Chile
Anthony Pym, Universitat de Rovira i Virgili, Espanha
Antonio Briz, Universidad de Valencia, Espanha
Aurelia González, Colegio de México, México
Aurora Egido, Universidad de Zaragoza, Espanha
Danielle Zaslavsky, Colegio de México, México
Davi Arrigucci, Universidade de São Paulo, Brasil
Elvira Arnoux, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Graciela Montaldo, Columbia University, Estados Unidos
Inés Fernández Ordoñez, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Jorge Schwartz, Universidade de São Paulo, Brasil

Juana Licerias, University of Ottawa, Canadá
María de la Concepción Piñero Valverde, Universidade de São Paulo, Brasil
Marta Baralo, Universidad Antonio de Nebrija, Espanha
Marta Luján, University of Texas, Estados Unidos
Melchora Romanos, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Neide Therezinha Maia González, Universidade de São Paulo, Brasil
Nora Catelli, Universidad de Barcelona, Espanha
Oscar Díaz Fouces, Universidad De Vigo, Espanha
Raúl Antelo, Universidade de Santa Catarina, Brasil
Roberto Bein, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Rolena Adorno, Yale University, Estados Unidos da América
Silvana Serrani Infante, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Stella Tagnin, Universidade de São Paulo, Brasil
Valquiria Wey, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Monitores

Aryanna dos Santos Oliveira, Universidade de São Paulo
Otavio Augusto Ferreira Silva, Universidade de São Paulo

Endereço para correspondência

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, CEP 05508-900 | São Paulo (SP), Brasil

Tel.: (55 11) 3091-4503

e-mail: revista.caracol@usp.br

www.revistas.usp.br/caracol

www.facebook.com/caracolrev

www.instagram.com/revistacaracol

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

- 14 Em torno aos 100 anos de *Marinero en tierra*: leituras e releituras
Margareth Santos
Mayra Moreyra Carvalho

DOSSIÊ: EM TORNO AOS 100 ANOS DE *MARINERO EN TIERRA*: LEITURAS E RELEITURAS

- 26 Diálogos Geracionais Hispano-Brasileiros: Sondagem da Presença da *Generación del 27* no Brasil
Vagner Camilo
- 77 Memoria y Visiones de la Cultura en *La Arboleda Perdida*.
Libros I y II
Silvia Cárcamo
- 107 Variaciones sobre el exilio: Rafael Alberti y María Zambrano
Ethel Junco
- 135 Alberti y Cernuda: poetas desterrados
Darío Gómez Sánchez
- 162 La representación de la mujer combatiente en “La miliciana del Tajo (Balada)” de Rafael Alberti (1938). Tradición poética e imaginación popular
Virginia Bonatto

SUMMARY

PRESENTATION

- 14 Around the 100th anniversary of *Marinero en tierra*: readings and rereadings

Margareth Santos

Mayra Moreyra Carvalho

DOSSIER: AROUND 100 YEARS OF *MARINERO EN TIERRA*: READINGS AND RE-READINGS

- 26 Hispanic-Brazilian Generational Dialogues: Survey of the Presence of the *Generación del 27* in Brazil

Vagner Camilo

- 77 Memory and Visions of Culture in *La arboleda Perdida. Libros I y II*

Silvia Cárcamo

- 107 Variations on Exile: Rafael Alberti and María Zambrano

Ethel Junco

- 135 Alberti and Cernuda: banished poets

Darío Gómez Sánchez

- 162 The Representation of the Combatant Woman in Rafael Alberti's "La miliciana del Tajo (Balada)" (1938). Poetic Tradition and Popular Imagination

Virginia Bonatto

- 183 Cartografía semántica de *Sobre los ángeles*: un estudio de las isotopías y metáforas en la poesía Rafael Alberti
Fernando Candón-Ríos
- 208 Estudio comparativo de *Marinero en tierra* y *Versos humanos*
Ana María Alonso Fernández

DOSSIÊ: ENTREVISTAS

- 229 Irradiaciones desde un Centro. Entrevista a José Antonio Mesa Toré, Director del Centro Cultural Generación del 27
Margareth Santos
Mayra Moreyra Carvalho
José Antonio Mesa Toré
- 244 La Biblioteca de una Generación. Entrevista a Javier La Beira Strani, director de la Biblioteca del Centro Cultural Generación del 27
Margareth Santos
Mayra Moreyra Carvalho
Javier La Beira Strani

DOSSIÊ: RESENHAS

- 251 *Un grande abraço*: Resenha de *La Amistad, Patria de los Sin Patria*, Epistolário Inédito editado por Barbara Greco
Raphael Boccardo

- 183 Semantic Cartography of *Sobre los ángeles*: A Study of Isotopies and Metaphors in the Poetry of Rafael Alberti
Fernando Candón-Ríos
- 208 A comparative study of *Marinero en tierra* and *Versos humanos*
Ana María Alonso Fernández

DOSSIER: INTERVIEWS

- 229 Radiations from a Center. Interview with José Antonio Mesa Toré, Director of the Generation of '27 Cultural Center
Margareth Santos
Mayra Moreyra Carvalho
José Antonio Mesa Toré
- 244 The Library of a Generation. Interview with Javier La Beira Strani, director of the Library of the Generation of '27 Cultural Center
Margareth Santos
Mayra Moreyra Carvalho
Javier La Beira Strani

DOSSIER: BOOK REVIEWS

- 251 *Un grande abrazo*: Review of *La Amistad, Patria de los Sin Patria*: an unpublished epistolary edited by Barbara Greco
Raphael Boccardo

VÁRIA

- 259 “Un toque de azar absoluto”: sueño y relato en César Aira
Juan José Guerra
- 282 Ficciones afectivas y perceptivas de lo precario en la literatura
argentina reciente
Silvina Sánchez
- 317 Dosis de escritura. Vejez y fármacos en *La vida a ratos* de Juan
José Millás
Sofía Dolzani

RESENHAS

- 344 *The Cambridge History of Cuban Literature (2024)*: una
Reconfiguración Crítica de la Historiografía Literaria Cubana
Ivan Gabriel Grajales Melian
Yessy Villavicencio Simón

VARIA

- 259 “Un toque de azar absoluto”: dream and story in César Aira
Juan José Guerra
- 282 Affective and perceptive fictions of precariousness in recent
Argentine literature
Silvina Sánchez
- 317 Writing dose. Old age and drugs in *La vida a ratos* the Juan José
Millás
Sofía Dolzani

BOOK REVIEWS

- 344 *The Cambridge History of Cuban Literature* (2024): A Critical
Reconfiguration of Cuban Literary Historiograph
Ivan Gabriel Grajales Melian
Yessy Villavicencio Simón

APRESENTAÇÃO

Em torno aos 100 anos de
Marinero en tierra: leituras e
releituras

Ao descrever a cena inicial da aparição de *Marinero en tierra*, o crítico espanhol Andrés Soria Olmedo¹ elabora-a nos seguintes termos:

La aparición de Rafael Alberti en la escena poética española tiene los rasgos del asombro. *Marinero en tierra* es un libro que parece haber nacido como Minerva, de un golpe del creador, armado de todas las armas relucientes. Es un libro que trae consigo su propia fórmula, su propia poética. Pocas veces se habrá dado un caso tan redondo de acierto en materia y forma, de inauguración solemne y definitiva de un mundo poético.

A proposta para este número 30 da *Caracol* considerou tanto o impacto da aparição do livro de estreia de Rafael Alberti em seu momento, como bem capturado por Soria Olmedo, quanto repercussões não só entre contemporâneos, mas para a tradição da poesia espanhola, fortemente violentada no século XX pela ruptura instaurada desde a Guerra Civil até os longos anos do Exílio Republicano a partir de 1939, e para outras tradições e correntes da poesia ocidental. Esse mote abrangente justifica o título do dossiê, dedicado a pensar *Marinero en tierra* e seu entorno, portanto, não como marco ou obra fixada em um tempo, mas como possível irradiadora de questões na Península e fora dela; para artistas e leitores espanhóis e de outras tradições; ponto de partida para a discussão sobre o alcance das poéticas dos primeiros decênios do século XX e possível termômetro da crítica de um poeta e de um livro cem anos depois de sua publicação.

1 Para mais detalhes, ver: Soria Olmedo, Andrés. La depuración de la mirada. En torno al neopopularismo de Rafael Alberti. *Cuadernos hispanoamericanos*. Homenaje a Rafael Alberti. Madrid, n. 485-486, Noviembre-Diciembre 1990, p. 109.

Algo dessas aspirações pode ser encontrada nos artigos, ensaios e demais textos que compõem este dossiê, sobre os quais discorreremos mais adiante. Por ora, importa considerar que o breve conjunto de textos aponta para alguns modos de leitura da obra de Rafael Alberti: a perspectiva comparativa, que integra estudos sobre as redes intelectuais e de sociabilidade, o olhar para a prosa do poeta, e a prevalência do interesse por certas obras emblemáticas, como a própria *Marinero en tierra*, e *Sobre los ángeles*, de 1929.

Desse modo, mesmo com um conjunto breve, não parece temerário afirmar que a crítica de Alberti não ostenta nos dias de hoje a pujança vivida a partir dos anos 1960, quando foi publicado o conhecido estudo de Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti* (1968); ou das décadas de 1980 e 1990, anos em que se editou sua obra completa com acompanhamento do próprio poeta e estudo acurado de Luis García Montero (1988), e em que vieram à luz números de periódicos importantes em sua homenagem, como os *Cuadernos hispanoamericanos* n. 485-486 de 1990. Tal movimento é vigente pelo menos até o centenário de Alberti, celebrado em 2002 com uma grande exposição do Museu Reina Sofía e a publicação de relevantes estudos sobre sua vasta obra, como os volumes *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario* (2003), organizado por Manuel Ramos Ortega e José Jurado Morales, ou *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, coordenado por Gonzalo Santonja, de 2004, e a posterior reedição de toda sua obra pela Seix Barral.

É possível dizer que a centralidade de Rafael Alberti na crítica de literatura espanhola produzida ao longo de quase quarenta anos se deve em

parte a distintas dimensões simbólicas atribuídas ao poeta — e em parte assumidas por ele — durante esse período. Além das evidentes qualidade e relevância de sua poesia, amalgamaram-se em Alberti as figuras do militante político obstinado, do poeta sobrevivente, do representante de uma geração de grandes artistas quase todos mortos, do detentor da memória de um tempo, do longo poeta que correu o mundo recitando poesia a multidões. Não se pode ignorar também o momento de seu retorno à Espanha, após um longo exílio e a morte do ditador no final dos anos 1970, os turbulentos e controversos anos que selam a transição democrática, quando a presença do célebre poeta no debate público era incontornável não só para os jovens escritores como para a discussão que começava a se travar em torno da memória histórica da Guerra, dos anos de ditadura e do exílio.

Passado aquele período, o primeiro quarto do século XXI encontra Rafael Alberti sob outras perspectivas, não menos relevantes e de genuíno interesse investigativo, e é uma amostra dessas leituras contemporâneas do poeta que este número da *Caracol* buscar apresentar.

A ordenação do dossiê segue um percurso que se conforma do olhar mais abrangente ao mais específico. Nesse sentido, parte-se de um amplo mapeamento sobre as relações entre a *Generación del 27* e a poesia brasileira, para dar passagem, em seguida, a estudos de diferentes dimensões do exílio de Rafael Alberti, até chegar a leituras detidas em duas obras poéticas do gaditano. Esse percurso delineado pelos textos guarda também um aspecto espaço-temporal: desde ressonâncias estéticas que se espraiaram geograficamente ao longo do século XX pela pena dos artistas desterrados da *España*

Peregrina, ao momento de escritura de *Marinero en tierra*, a efervescente Espanha de meados dos anos 1920. Desse modo, o dossiê oferece reflexões sobre distintos momentos e expressões da obra de Rafael Alberti, de seus contemporâneos e de suas interlocuções.

O dossiê se abre com o generoso ensaio de Vagner Camilo, “Diálogos Geracionais Hispano-Brasileiros: Sondagem da Presença da *Generación del 27* no Brasil”, em que o professor e pesquisador se vale de seu profundo estudo anterior sobre a Geração de 45 brasileira e a Geração de 42 argentina, durante o qual detectou interlocuções com o Garcilasismo e a Geração de 27 espanhola, ao investigar a recepção da poesia hispânica moderna e vanguardista pela lírica e pela crítica de poesia brasileiras de meados dos anos 1940 até fins dos anos 1950. A partir dessas descobertas e percepções, Camilo considera diferentes suportes, publicações e fontes primárias para levantar traduções, homenagens poéticas e estudos críticos no Brasil sobre a Geração de 27, além de explorar criticamente intercâmbios entre poetas espanhóis e brasileiros, como faz com Rafael Alberti e Murilo Mendes — aliás, o “Retrato relâmpago” sobre o gaditano é finalmente analisado no ensaio —; Dámaso Alonso, este último tradutor de poesia brasileira; Carlos Drummond de Andrade; ou ao desentranhar um triângulo de relações poéticas entre José Paulo Moreira da Fonseca, Vicente Aleixandre e León Felipe com a famosa tela pintada por Diego Velázquez de Francisco Lezcano, *el Niño de Vallecas*, e seus distintos alcances simbólicos.

Na sequência da ampla cartografia de relações oferecida pelo ensaio de Vagner Camilo, encontra-se a contribuição de Silvia Cárcamo, “Memoria

y visiones de la cultura en *La Arboleda Perdida*. Libros I y II”. Centrada na análise das passagens da prosa autobiográfica de Alberti em que as memórias do poeta se articulam a reflexões sobre a cultura, a autora discute as conexões e os deslocamentos entre a cultura popular, a culta e a de massa no discurso albertiano e como eles permitem pensar sua posição democrática e moderna, coerentes com sua autofiguração como escritor. Dessa maneira, Cárcamo observa a exposição das convicções ético-estéticas do poeta e seu empenho em construir uma visão da cultura na vida social com amplitude e livre de preconceitos, delineada por olhos curiosos e esquadrinhadores.

Valendo-se do fato de que os primeiros livros de *La Arboleda Perdida* são escritos por Alberti no exílio, os próximos textos do dossiê dão passo aos estudos dedicados a pensar o longo desterro do poeta, que compreendeu uma breve passagem pela França, entre 1939 e 1940, vinte e três anos na Argentina, com breves períodos no Uruguai, e pouco mais de quinze anos na Itália. Assim, o artigo de Ethel Junco e Claudio César Calabrese propõe uma reflexão sobre o exílio como símbolo em Rafael Alberti e María Zambrano. “Variaciones sobre el exilio” parte da perspectiva hermenêutica de Paul Ricoeur para pensar a condição do desterro como chave de interpretação para além da dimensão estritamente territorial, na medida em que implica um profundo rompimento identitário e de pertencimento. Nesse sentido, os autores defendem que o exílio foi uma experiência definidora para as obras de Alberti e Zambrano e buscam demonstrar como *Marinero en tierra* anteciparia o enfrentamento dessa condição em Alberti, enquanto em Zambrano a situação se vincularia à formulação de seu método de razão poética.

Outra análise comparativa entre Alberti e um contemporâneo é o objeto de Darío Gómez Sánchez em “Alberti y Cernuda: poetas desterrados”. O artigo coteja a maneira como cada poeta expressou e elaborou sua condição de exilado, demonstrando as diferenças de tom, tratamento e expressão. Através de leituras e comentários de alguns poemas, em articulação com os termos “transterrado” e “desterrado”, o autor observa a convivência entre nostalgia e esperança de retorno em Rafael Alberti frente à constante meditação de Cernuda em relação ao regresso e sua impossibilidade.

Com o ensaio de Virginia Bonatto, as reflexões do dossiê chegam ao momento da Guerra Civil Espanhola. Em seu “La representación de la mujer combatiente en ‘La miliciana del Tajo (Balada)’ de Rafael Alberti (1938)”, a autora se detém na leitura de uma crônica poética de Rafael Alberti publicada no periódico *El Mono Azul*, fundado por ele, por sua companheira María Teresa León e outros escritores durante o conflito, a fim de analisar como a mulher miliciana é representada pelo poeta. Bonatto investiga como essa representação conjuga elementos populares, figurações de gênero e influxos históricos diretamente relacionados à guerra. Por outro lado, deslinda a tradição literária e cultural do Século de Ouro espanhol que alimenta a poética republicana de Alberti. Ao articular essas frentes de discussão, a autora demonstra como Alberti opera uma espécie de releitura dos designios trágicos da mulher combatente amalgamando história, imaginário e literatura.

As duas contribuições que encerram os artigos do dossiê se dedicam a obras compostas por Alberti antes de 1936. Fernando Candón Ríos apresenta

em “Cartografía semántica de *Sobre los ángeles*: un estudio de las isotopías y metáforas en la poesía de Rafael Alberti” apresenta uma análise de matriz semiótica a fim de compreender como as estruturas semânticas permitem reconhecer a trama de significados que conformam a crise existencial e a fragmentação do sujeito em uma das obras mais celebradas do poeta, *Sobre los ángeles*, sem deixar de considerar as ressonâncias de *Marinero en tierra*. Assim, o pesquisador espanhol, radicado na Universidade de Cádiz, examina como as isotopias e as metáforas interagem na obra de 1929 para construir um universo simbólico de desencanto e desintegração.

O “Estudio comparativo de *Marinero en tierra* y *Versos humanos*” de Ana María Alonso Fernández fecha esta sessão da *Caracol 30* com um estudo comparativo entre as obras de Rafael Alberti e Gerardo Diego. Valendo-se das circunstâncias de aparição dos dois conjuntos de poemas, a autora busca rastrear traços comuns entre ambos, tendo em conta sua inserção nas discussões estéticas movidas pela Geração de 27 entre a tradição e a vanguarda. Alonso Fernández seleciona alguns poemas, observando recorrências temáticas e relações com a tradição lírica erudita e popular espanhola em Alberti e Diego.

Na sessão “Entrevistas”, contamos com a presença do Centro Cultural Generación del 27, sediado em Málaga, instituição fundamental na preservação e na divulgação da memória e do legado dessa geração de artistas, poetas, escritores e intelectuais, representadas pelas figuras de seu diretor, José Antonio Mesa Toré, e do diretor de sua biblioteca, Javier Strani. A conversa com Mesa Toré congrega não só informações sobre o Centro,

suas realizações ao longo de cerca de quarenta anos e um balanço de sua importância, como reflexões poéticas de redobrado interesse, já que o entrevistado, além de enfrontado nas funções de gestão do Centro Cultural, é também poeta. O diálogo com Javier Strani mantém o tom do anterior. Igualmente escritor e poeta, Strani compartilha sua longa experiência a frente da Biblioteca do Centro, destacando a relevância de seus arquivos e fundos documentais para os sempre renovados estudos sobre a Geração de 27, alguns dos quais ele comenta valendo-se da percepção acurada de seu contato constante com pesquisadores de muitas partes do mundo.

O dossiê “Em torno aos 100 anos de *Marinero en tierra*” termina com a resenha de Raphael Boccardo sobre o volume *La Amistad, Patria de los Sin Patria* (Editora Renacimiento, 2023), que reúne cartas inéditas trocadas entre Rafael Alberti, Maria Teresa León e Max Aub, entre 1953 e 1972, anos de exílio daqueles na Argentina e na Itália e deste no México. Como bem observa Boccardo, o valioso epistolário testemunha o quão significativa foi a prática epistolar entre intelectuais espanhóis exilados, para quem as cartas encarnavam o signo da amizade possível, capaz de delinear tanto um “pertencimento simbólico” quanto uma “continuidade subjetiva”.

Com efeito, diferentes espécies de laços e rupturas pontuaram a experiência de Rafael Alberti desde *Marinero en tierra*. Não deixa de ser curioso que o convite da *Caracol* para (re)pensar esta obra cem anos depois de sua aparição tenha rendido um dossiê breve, mas não por isso menos contundente, como se emulasse a feição dos breves e contundentes poemas que compõem o livro inaugural do gaditano.

Esperamos que os leitores e leitoras dessa revista desfrutem desse percurso espaço-temporal, salpicado de discussões necessárias e em nada conclusivas, uma vez que mantêm um mar de palavras aberto e que buscam destrinchar tanto essa obra inaugural de Rafael Alberti como seu vasto entorno.

A expressão “livro inaugural”, aliás, é potencializada na (re)leitura daqueles tantos breves poemas, que, reiteradamente, dizem pela primeira vez. Mas também predizem e “tomam agouro”² ao consultar-se com a tradição imemorial das cantigas populares medievais e árabe-andaluzes, transfiguradas nos signos diletos do poeta vanguardista:

Ilusión

–Madre, vísteme a la usanza
de las tierras marineras:
el pantalón de campana,
la blusa azul ultramar,
y la cinta milagrera.

–Adónde vas, marinero,
por las calles de la tierra?
–¡Voy por las calles del mar!³

Ou ainda com a poesia de matriz erudita, como no soneto “A Juan Antonio Espinosa, capitán de navío”, ou na rigorosa *terza rima* que estrutura o poema-prólogo “Sueño del marinero”.

2 Considerando a definição e a etimologia do verbete “Inaugurar” no *Dicionário Houaiss*. <https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol_www/vopen/html/inicio.php/9b0/inaugurar>

3 Alberti, Rafael. *Poesía I*. Edición de Jaime Siles. Barcelona: Seix Barral, 2003, p. 172.

Cem anos depois, *Marinero en tierra* ainda caminha/navega da experiência vivida à experiência poética sem perder o teor de verdade que aquela lhe concede tampouco o estatuto de criação que esta exige.

Margareth Santos⁴

Universidade de São Paulo, USP, Brasil.

Mayra Moreyra Carvalho⁵

Universidade do Estado de Minas Gerais, UEMG, Brasil.

4 Margareth Santos é professora livre-docente em Literatura Espanhola na Universidade de São Paulo, sua pesquisa dedica-se ao exame das relações entre literatura, história e arte no século XX, tanto na Espanha como no contexto ibero-americano. Atualmente faz parte dos projetos interinstitucionais Mapas da poesia hispânica e Geografias Culturais Ibero-americanas: Paisagens, contato, linguagens. Contato: marsanto@usp.br

5 Doutora em Letras (Universidade de São Paulo), com estágio na Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Sua tese foi agraciada com o Prêmio USP de Teses em 2020. Docente da Universidade do Estado de Minas Gerais. Dedicou-se à poesia espanhola século XX, Exílio Republicano de 1939 e relações literárias Brasil-Espanha-Argentina. Contato: mayramoreyra@gmail.com

DOSSIÊ: EM TORNO AOS 100
ANOS DE *MARINERO EN TIERRA*:
LEITURAS E RELEITURAS

Diálogos Geracionais Hispano-Brasileiros: Sondagem da Presença da *Generación del 27* no Brasil

Hispanic-Brazilian Generational Dialogues: Survey of the Presence of the Generación del 27 in Brazil

Prof. Dr. Vagner Camilo

Vagner Camilo é professor associado de Literatura Brasileira da USP e pesquisador do CNPq (PQ 1D). É autor de *Risos entre pares: poesia e humor românticos* (Fapesp/Edusp/Imprensa Oficial); *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas* (Prêmio ANPOLL 2000 de Literatura/Ateliê Editorial) e *A Modernidade entre Tapumes: da Poesia Social à Inflexão Neoclássica na Lírica Brasileira Moderna* (Ateliê Editorial/FAPESP). Em co-autoria, publicou a coletânea de ensaios *Monólogo Dramático e Outras Formas de Ficcionalização da Voz Poética*, entre outras obras. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2528-5850>
Contato: vcamilo@usp.br
Brasil

Recebido em: 01 de julho de 2025

Aceito em: 05 de julho de 2025

doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p26-76

Palavras-chave: Poesia Moderna; Geração de 45; *Generación del 42* argentina; *Generación del 27* espanhola; Giro Neoclássico.

Keywords: Modern Poetry; Age of 45; Argentine Generation of 42; Spanish Generation of 27; Neoclassical Turn.

Resumo: Este artigo ocupa-se do mapeamento de uma pesquisa sobre a Geração de 45 brasileira e a *Generación del 42* argentina, considerando, no caso desta, as reconhecidas interlocuções com a corrente garcilasista e a *Generación del 27* espanholas, que no caso da primeira, é algo ainda a investigar. No contexto poético brasileiro do segundo pós-guerra, a geração emergente, assim como os nomes mais representativos oriundos de nossa vanguarda dos anos vinte revelaram em suas obras uma inflexão neoclássica afinada com a tendência correspondente na referida geração argentina, bem como no *Garcilasismo*. Em vista disso, pesquisa-se traduções, homenagens poéticas e estudos críticos no Brasil sobre a Geração de 27. Também interessam os intercâmbios mais efetivos entre poetas brasileiros e espanhóis, como Murilo Mendes, Rafael Alberti e Damaso Alonso (o último, tradutor do poeta brasileiro).

Abstract: This article proposes the mapping of a research on the Brazilian Generation of 45 and the Argentine Generation of 42, considering, in this case, the known interlocutions with the current Garcilasista and the Spanish Generation of 27, which is not the first case, and something remains to be investigated. The Brazilian poetic context of the second Post-war, an emerging generation, as well as the most representative names from our avant-garde two years later revealed in their works a neoclassical turn refined with a tendency corresponding to the aforementioned Argentine generation, like *Garcilasismo*. In view of this, research into translations, poetic homages and critical studies in Brazil on the Geração of 27. We are also interested in the most effective exchanges between Brazilian and Spanish poets, such as Murilo Mendes, Rafael Alberti and Damaso Alonso (the latter a translator of Brazilian poets).

Minha aproximação com a *Generación del 27* deu-se por vias indiretas, ao buscar traduções, citações, paratextos e demais referências, além de possíveis estudos já publicados a respeito da recepção da poesia hispânica moderna e vanguardista pela lírica e pela crítica de poesia brasileiras de meados dos anos 1940 até fins dos anos 1950. O recorte histórico justificava-se em função de pesquisas desenvolvidas sobre as inflexões de tom e estilo assumidas nesse período pela lírica brasileira moderna como reação à “rotinização”¹ ou esgotamento das experimentações vanguardistas ou modernistas oriundas dos anos 1920.

Quando dos primeiros contatos com essa geração espanhola, estava às voltas com um projeto de investigação² cujo escopo compreendia a análise comparada entre a composição e a produção de gerações das poesias brasileira e argentina modernas que traziam em comum certo giro neoclássico. Giro esse configurado em termos de linguagem, gênero e estilo, vindo a marcar, mais tardiamente no Brasil, a crise das vanguardas no referido período, sem que isso implicasse necessariamente retrocesso histórico.

A *Generación del 40* argentina era tomada como paradigma de uma tendência similar recorrente em outras literaturas hispano-americanas e em todas elas se admitia certa inspiração procedente de uma mesma corrente ou movimento

1 Conforme. a decantada fórmula empregada por Lafeté e Candido.

2 O projeto intitulado *Declínio do Moderno e Conversão Neoclássica: Convergências entre a lírica brasileira e a argentina nos anos 1940-1950* foi aprovado e implementado na Universidade de São Paulo, com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq-Brasil), na forma de Bolsa PQ. Dele resultou um livro (Camilo, 2020) que reúne parte minha tese de livre-docência.

poético espanhol: o *Garcilasismo*. Seu marco cronológico foi 1936³, em comemoração ao quarto centenário da morte do poeta toledano, instaurando “la rehumanización poética y la fiebre sonetil a que responden los *Sonetos amorosos* de [Germán] Bleiberg, *El rayo que no cesa* de Hernández, y hasta los *Sonetos del amor oscuro* de Lorca” (Prieto de Paula, 2001).

Para a compreensão de tal tendência neoclássica afim, investigada com muito mais competência e rigor pela crítica espanhola e pela hispano-americana do que pela brasileira, eu partia de uma observação do crítico colombiano Juan Gustavo Cobo Borda a respeito da poesia hispano-americana dos anos 1940, que interessava como termo de comparação para o caso brasileiro.⁴ Longe da “pirotecnia vanguardista”, assistia-se a um “chamado à ordem” que marcou o “retorno às fontes clássicas, da Grécia à Espanha” (Borda, 1995, p. 223). Cobo Borda lembrava, dentro desse espírito, o grupo *Piedra y Cielo* na Colômbia, os poetas de 40 na Venezuela e a correspondente geração argentina, aspirando “a un nuevo clasicismo, ensoñador, romántico y sensible, pero clasicismo en últimas” (Borda, 1995, p. 227). Zonana (2001, p. 193-218) chegava depois a aproximar dessa tendência até mesmo os poetas mexicanos reunidos em torno da revista *El Hijo Pródigo*. O velho mito bíblico foi reinvestido, muito emblematicamente, desse espírito do retorno que dominava a época, seja no

3 Este ano é não só o das celebrações dos quatrocentos anos da morte de Garcilaso de la Vega, mas também, como é sabido, marco do início da Guerra Civil espanhola. A revista que deu nome à corrente ligada ao grupo que se reunia na tertúlia do Café Gijón de Madrid saía um pouco depois: *Garcilaso. Juventud creadora* teve seus 36 números publicados entre maio de 1943 e abril de 1946.

4 Também Aguilar (2005) assinalou, de passagem, certa afinidade entre a Geração de 45 e a Geração de 40 argentina, mas sem se deter nessa aproximação.

grupo mexicano, seja na poesia argentina, seja ainda em poetas brasileiros como Murilo Mendes, que reescreveu a parábola bíblica em *Sonetos Brancos*, com sentido exatamente oposto ao que ela assumiu na sua fase de aberta militância modernista, como já tive oportunidade de demonstrar (Camilo, 2020, p. 474-488).

A síntese dos principais pontos do programa da *Generación del 40* foi feita por Antonio Requeni, asseverando que, a despeito dos matizes próprios a cada poeta, ela tinha igualmente validade não só para o caso argentino, mas para boa parte do continente. Muitos desses pontos coincidiam com os da Geração de 45 e, em parte, dos modernistas “classicizados” (Merquior, 1975, p. 190-195; 1997, p. 199), dentre os quais vale destacar: a “submissão às formas métricas tradicionais; o refinamento, a pulcritude verbal”, semelhante ao movimento garcilasista espanhol; as imagens idealizadas, as metáforas sutis; a “preferência por expressões incontaminadas de vulgaridade, palavras com antigo prestígio poético”; a “introversão, propensão contemplativa e nostálgica, emotividade elegíaca”; a busca de inspiração em obra exemplar (além dos clássicos do *Siglo de Oro*, os contemporâneos Rilke, Cernuda, Garcia Lorca, Salinas...), mais “do que nos acontecimentos da realidade direta, de repercussão imediata”; a atitude a-historicista, alheia aos conflitos mundiais. Cobo Borda fala ainda, a propósito dessa geração argentina, em um “sincero culto a uma beleza ideal cantada em tom elegíaco. Isso fez também com que, em muitos casos, se mantivesse dentro dos exclusivos limites eufônicos, de artifício e jogo verbal, de música e som, que incidiam com agrado nos sentidos, mas cujo significado terminava por diluir-se” (Borda, 1997, p. 227-228), o

que não poucas vezes se verificou em alguns dos poetas brasileiros do período. O mesmo crítico volta-se igualmente para o caso venezuelano, lembrando as palavras de Luis Pastori na abertura de sua antologia de *Los Poetas de 1942*:

Aspirábamos a reimplantar, con alerta mesura, ciertos moldes clásicos de la poesía castellana, pero renovándolos y desentumeciéndolos, dentro de una moderna visión de los eternos temas de la amor y sus vivencias, la introspección intimista, la soledad o la esperanza (*apud* Borda, 1997, p. 227).

Nas palavras de um dos poetas argentinos representativos do período, David Martinez, “a geração de 40 não aspirou, sequer, a ser movimento de renovação. Foi mais um movimento de medida e equilíbrio” (*apud* Borda, 1997, p. 227).

Projetando, ainda, essa tendência a outras literaturas hispano-americanas, Cobo Borda complementa o inventário das características geracionais já arrolado atrás, notando que o

[...] uso de formas tradicionais, tom solene, natureza harmônica, distanciamento, nostalgia do passado, visão arquitetônica, impessoalidade e interrogação retórica, e o influxo, além dos indicados, de Valéry e dos românticos alemães, podem detectar-se em um poema ou dois [...] do peruano Sebastián Salazar Bondy [...] ou na totalidade de uma obra singular como a de Juan Rodolfo Wilcock, um paradigma destes anos (Borda, 1997, p. 230).

De fato, um grande paradigma dessa tendência de época é a poesia de Wilcock, adensada por suas declarações e reflexões estéticas, em boa medida

corroboradas por um de seus principais intérpretes, Ricardo Herrera, que prefere falar em *Restauración Neoclásica* (Herrera, 1988, p. 62). Explorei tais declarações e comentários de Herrera, no confronto com o caso brasileiro, no livro que resultou do projeto de pesquisa identificado atrás (Camilo, 2020, p. 190ss), de onde também extraí o histórico até aqui exposto sobre as gerações hispano-americanas, o que já é o bastante para os propósitos prospectivos deste artigo.

Para a pesquisa comparada então proposta, tornava-se necessária, portanto, uma atenção mais detida à corrente garcilasista, a fim de se compreender seus efeitos sobre a referida geração argentina e as demais hispano-americanas, afinadas em espírito e forma. Com base nessa compreensão mais aprofundada, seria possível, então, rastrear marcas da recepção do Garcilasismo no Brasil, até onde sabia algo inédito nas pesquisas acadêmicas aqui desenvolvidas. Isso interessava sobremaneira porque supunha que o contato com essa corrente poderia ter contribuído, em alguma medida, para a inflexão neoclássica adotada aqui mais tardiamente não só pelos poetas de 45 como também pelos grandes nomes vindos do Modernismo, como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Augusto Meyer e outros.

O inventário inicial de fontes primárias (cartas, suplementos literários dos principais jornais, revistas, traduções, manifestos, polêmicas, debates e ensaios) e, evidentemente, da própria produção de poetas brasileiros do período, permitiu constatar, de fato, uma presença relevante e uma recepção produtiva da poesia espanhola moderna, mas não do Garcilasismo *stricto sensu*. Na investigação, eu deixava de fora João Cabral de Melo Neto, a

grande conexão com a Espanha, por se afastar dessa tendência neoclássica da lírica moderna, mesmo tendo surgido oficialmente no bojo da Geração de 45 e de manter contato estreito com modernistas afinados com essa inflexão poética.

Chamava-me a atenção, também, poemas de homenagem, nos grandes modernistas brasileiros “classicizados”, como Murilo Mendes e Augusto Meyer ou mesmo Cecília Meireles⁵, à figura representativa da *Generación del 98* espanhola: Antonio Machado, que, sabidamente, pouco se afinava com a poesia de alguns dos nomes de 27, embora fosse admirado por muitos deles de modo incondicional. Além disso, nomes emblemáticos da *Generación del 27* também ganhavam a cena. Não se tratava apenas de Lorca, que de fato fora presença extremamente marcante aqui desde muito antes, aliás como em todas as literaturas ao redor mundo — sobretudo, mas não só por conta da tragédia insana que se abateu sobre o grande autor espanhol, como chegou a dizer até mesmo Drummond. Além dele, outros contemporâneos seus também começaram a ter uma acolhida tardia no Brasil, sendo estudados e traduzidos. Em um caso excepcional, um dos integrantes de 27 tornou-se ele próprio tradutor, comentarista e, portanto, divulgador da obra desses poetas brasileiros em Espanha. Instituíam-se, assim, um diálogo de mão dupla, muitas vezes intermediado pela presença argentina. Essa triangulação (descrita mais à frente) interessava, particularmente em função da comparação entre as duas citadas gerações, brasileira e argentina.

5 De Cecília Meireles, há também poemas e depoimentos sobre contatos com poetas da Geração de 27, conforme se vê em Carvalho (2021, p. 236-264).

A crítica acadêmica de poesia que se firmava no Brasil nos idos de 1940 também começava a dar testemunho de um debate mais aprofundado a respeito dos poetas espanhóis da referida geração. Mesmo na crítica de rodapé se encontrava registros sobre eles. Nos artigos de Sérgio Buarque de Holanda dos anos 1940 e 1950, hoje recolhidos em livro, podemos localizar referências a Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Jorge Guillén e Pedro Salinas. Outro nome de peso da crítica do período a dar destaque a nomes representativos de 27, em confronto com os de gerações anteriores, como Juan Ramon Jimenez e o próprio Antonio Machado, foi Otto Maria Carpeaux. Sobre o “papel pioneiro” do crítico austro-brasileiro “como mediador da literatura das ‘duas Espanhas’ — a peninsular e a exilada — que se configuraram com a derrota do governo republicano na Guerra Civil Espanhola”, já havia tratado Valeria de Marco (2013, p. 319). Seria ainda de interesse retornar a ensaios como “Gongorismo e o neogongorismo”, “Jorge Guillén, poeta otimista”, “García Lorca”, mesmo “Angústia e esperança de Antonio Machado” e comentários esparsos sobre Alberti e Salinas em outros artigos publicados na imprensa pelo autor de *Cinzas no purgatório* e *Origens e fins*, depois reunidos nessas e outras conhecidas coletâneas dos anos 1940 e 1950. Acrescente-se as notas constantes de um dos capítulos finais (“Tendências contemporâneas. Um esboço”) de sua monumental *História da Literatura Ocidental* (publicada em 1959, mas cuja redação iniciara na década anterior) sobre a poesia pura, Ramon Jimenez e alguns dos poetas de 27, dos quais chega a aproximar um certo Drummond e Cecília Meireles (Carpeaux, 1984, p. 3177-2181). Reservo esse retorno para um outro momento.

Assim como esses nomes da crítica e outros de grandes poetas do Modernismo, também os novos do período se acercavam dos integrantes da *Generación del 27*, traduzindo-os e estudando mais sistematicamente não só suas produções em verso. Por exemplo, Darcy Damasceno, integrante da Geração de 45, em fins dos anos 1950, dava a lume a tradução do celebrado estudo de Dámaso Alonso, *Poesia Espanhola - Ensaio de Métodos e Limites Estilísticos*, pela editora oficial do Instituto Nacional do Livro.

Dámaso Alonso, aliás, é uma das referências importantes de 27 para uma interlocução poética de mão dupla, na medida em que foi o tradutor de Murilo Mendes para o espanhol. Em torno dessa tradução e da relação amistosa que se estabeleceu entre os dois poetas, há notícia de uma correspondência de interesse para exame dessa interlocução poética que consta do acervo de Alonso, em dada medida inventariada por Ricardo Souza de Carvalho em um artigo preliminar (Carvalho, 2008), depois desdobrado em livro (Carvalho, 2011).

Além de Murilo Mendes, há outros poetas brasileiros do período que estabeleceram contato com Dámaso Alonso, como se pode constatar em uma consulta ao catálogo de seu Legado na Real Academia Española. Algo dessa epistolografia parece ter sido ordenada por Julio García Morejón. Importam, igualmente, as traduções de poetas brasileiros feitas por Dámaso Alonso afora as de Murilo Mendes, como as de Vinicius de Moraes e Augusto Frederico Schmidt. Ademais, sua biblioteca preserva compilações e traduções para o espanhol de poetas brasileiros feitas por outros tradutores como Osvaldo Orico (*Poetas de Brasil* [Madrid]: Instituto Miguel de Cervantes,

1948) e Rafael Santos Torroella (*Poemas de Carlos Drummond de Andrade*, 1951). O curioso é se observar que tais traduções datam, exatamente, dos anos 1940 e 1950 aqui considerados, o que só comprova a troca mais intensificada entre os dois países nesse período.

Além dessas traduções para o espanhol, consta outra, desconhecida, de um dos poetas da referida Geração de 45 brasileira que também integrava a pesquisa mais ampla de comparação com a *Generación del 42* argentina: José Paulo Moreira da Fonseca, *Poemas*. Traducción y nota de Gabino-Alejandro Carriedo. Aliás, Carriedo trataria de traduzir depois não só esse, mas outros nomes da Geração de 45 brasileira, embora eles só viessem a ser publicados no início dos anos 60 na *Revista de Cultura Brasileña*.⁶

Ao lado de Alonso, outro importante nome da *Generación del 27* com que os brasileiros estabeleceram uma interlocução viva foi Rafael Alberti, como tem sido bem demonstrado pelos trabalhos decisivos de Mayra Moreyra Carvalho (2005). Novamente, um de seus principais interlocutores brasileiros foi Murilo Mendes. O diálogo intenso e a amizade com Alberti mantiveram-se com a mudança de Murilo Mendes para a Itália. Isso se comprova não só pelo perfil poético que fez do amigo andaluz na 1ª. Série de *Retrato-relâmpago* (1965-1966), mas por outros momentos da obra muriliana, sem

6 No trabalho de divulgação da literatura brasileira em terras espanholas, sabe-se o quanto Alonso contou com a parceria bastante produtiva de Ángel Crespo, que foi um dos principais tradutores dos brasileiros para o espanhol e cuja atuação como mediador carece ainda de estudo detido. Ligado ainda a atuação de Alonso como teórico e crítico, vale consignar o volume organizado por Julio García Morejón, *Límites de la estilística: el idearium crítico de Dámaso Alonso*, que traz prefácio de Antonio Candido, cuja consulta poderia esclarecer tendências marcantes dos anos 1940 e 1950.

esquecer o documentário cinematográfico dirigido por Alexandre Eulálio sobre o poeta brasileiro em sua residência em Roma. Em tal documentário, há toda a sequência de um dos encontros de intelectuais e artistas no qual Murilo Mendes recita um poema em saudação a Alberti. De novo, aqui, o aspecto da sociabilidade unindo ambos já foi evidenciado por Ricardo Souza de Carvalho, mas pelas cartas. Essa interlocução, entretanto, poderia ser examinada de modo mais aprofundado, por exemplo, a partir do diálogo da poesia de ambos com as artes plásticas — lembrando que Murilo Mendes também atuou como crítico de pintura. Por ora, insisto apenas no que depõe Murilo no *retrato-relâmpago*, dos mais longos da série que, a contar pela sugestão do título (ou por uma delas), deveria buscar a brevidade, de preferência a síntese fulminante.

O retrato é traçado a partir da rotina de convívio com o “amigo e vizinho” em Roma, dos passeios com Alberti, Maria da Saudade Cortesão e Maria Teresa León, para chegar a uma representação contundente da obra de “Rafael, grandão, *costaud*, cara cesariana (mas só cara), dialogador nato, [...] gaditano que incorporou o mar ao corpo de sua poesia” (Mendes, 1995, p. 1222-23). Num dos passeios pelas ruas de Roma, ao deterem o passo diante do monumento a Metastasio, os dois casais, *odiatori dei tiranni*, fazem veto ao poeta áulico por saberem de sua subserviência e dos salamaleques diante de altos personagens da Corte (Mendes, 1995, p. 1223). Ainda que trate dos quatro, a atitude de repúdio já anuncia muito da aliança agressiva entre poesia e política em Alberti, que o retrato-relâmpago trata de explorar na sequência, ao evocar o verso excepcional e arrebatador de “El perro rabioso”,

em que o poeta gaditano, inoculado com o sangue de um cão louco, arremete contra o presente opressor com punhos em riste e a cravar os dentes até as gengivas inteiras, “hasta en la muerte” — estocada do espírito que faz Murilo confrontar, eriçados, o modo de ser do espanhol e do brasileiro:

Como pode um homem ser espanhol e ficar durante cerca de trinta anos longe da pátria? É terrível. Principalmente tratando-se de um homem de cultura, capaz de alcançar na sua totalidade a dimensão espanhola. Eis o que muitas vezes me pergunto quando encontro Rafael Alberti ou folheio seus livros. Mas o exilado suporta com paciência esta interminável prova, já que, espanhol, não quer usar o raciocínio que eu, brasileiro, uso: “Minha aversão ao regime franquista é menor do que o meu amor à Espanha, por isso visito-a sempre que posso”. Rafael, o mais politizado dentre os poetas da sua geração, empenhou-se a fundo no drama do seu país. Lírico e revolucionário, encontra na paixão política um motivo de vida criadora: fustiga os imperialistas que tentam frear a marcha do mundo, precipitá-lo na guerra, soltar a bomba atômica. [...] Rafael põe no ódio às coisas negativas a mesma força de paixão andaluz que revela no amor às coisas positivas: “Época es de morder a denteladas”, diz num verso enérgico de alto poder polêmico (Mendes, 1995, p. 1223).

A esse retrato do poeta-exilado, o mais politizado entre todos os contemporâneos, não escapa um perfil de geração, que interessa aqui pelo que resume com precisão de seus principais traços:

Pedro Salinas escreveu: “Difícil seria encontrar entre los líricos del siglo XX alguno más enseñado en los recursos de la lengua poética española, que Rafael Alberti, ni más diestro y ágil en su uso. La pericia poética de Alberti le sirve en todas sus voluntades de inspiración, así la gracia y hechizo de la popularista, como en la brillante neo-gongorina, o en los alucinantes entreclaros que hacen de cielo

a sus ángeles sin cielo”. “Son muestras singulares de un arte entre barroco y super-realista, esperpéntico y desesperado.” Jorge Guillén completa a informação de Salinas ao escrever: “Y quién con más capacidad de asimilación y más reminiscencias de cultura que el nada universitario Rafael Alberti?”

A geração de Rafael, que inclui, além dos já citados Salinas e Guillén, nada menos do que Lorca, Aleixandre, Dámaso Alonso, Cernuda e outros, consolidou-se sob um duplo signo cultural muito expressivo: o retorno a Góngora, poeta erudito por excelência; a redescoberta do “Romancero” e dos “Cancioneros” populares espanhóis. A nota erudita e a popular serão, pois, constantes dessa geração comparada por Dámaso Alonso à do Século de Ouro. Aqueles poetas fundiram na sua obra as duas grandes correntes da literatura espanhola: a castelhana e a andaluza. Representam as duas faces da Espanha, a mística e a terrena, ou por outra, a abstrata e a concreta (Mendes, 1995, p. 1223-1224).

Ainda que reconheça as afinidades, Murilo Mendes termina por não insistir na ideia de geração, buscando resgatar o que de mais específico particulariza a obra do amigo andaluz. Alega ter conhecimento dos “pontos fracos da ideia de geração”, e passa de imediato a identificar o que lhe parece admiravelmente particular da poesia de Alberti, distante da fusão do místico e do terreno que caracteriza os demais, o “gosto das coisas concretas”, de tal maneira que “até os seus anjos pertencem a um universo que, se não é humano, também não é celestial”. Destaca ainda o gosto de Alberti, autor de *A la Pintura* e ele próprio pintor e gravurista, pela interpenetração entre poesia e pintura, fato tão “consciente, voluntário” em sua obra que “há muito ele programou sua ação: ... ‘pintar la Poesia / com el pincel de la Pintura’” (Mendes, 1995, p. 1224).

Em seu afã de “participar diretamente da aventura terrestre, de tocar as coisas”, Alberti “declancha o lirismo do movimento, do baile, do amor carnal, das crianças, dos objetos, das plantas, dos animais, particularmente do touro com seus emblemas. Sua dinâmica se orienta ‘entre el clavel y la espada’”. Soube também refundir “totalmente em moldes modernos” as “imagens clássicas relativas a ‘la mar’: sempre ficou um marinheiro em terra”. Ainda em termos de modernidade e vanguarda, Alberti “assimilou o futurismo, o ultraísmo, dadaísmo, o surrealismo” e, nascido com o cinema, “desde cedo para ele a rosa do mundo é mecânica; dirige um madrigal ao bilhete de bonde. O tom individual da sua lírica aumenta, atingindo não raro a coralidade” (Mendes, 1995, p. 1224-1225).

Na bela síntese da formação artística e da poética albertianas, a cobrir procedimentos formais, inclinações estéticas, cosmovisão, filiações de escola e diálogos com a tradição (“Gil Vicente, los anónimos del ‘Cancionero’ y ‘Romancero’ españoles, Garcilaso, Góngora, Lope, Bécquer, Baudelaire, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado”, além das fontes populares, “que dan voz a las plazas de mi pueblo”), chama a atenção o quanto ela reverbera da própria poesia muriliana, mesma que nada seja expressamente dito a esse respeito. A seleção de certos elementos constitutivos da lírica do poeta andaluz já basta para o leitor familiarizado com a do mineiro identificar afinidades de pronto, a começar pelo enfatizado diálogo com as artes plásticas promovido pelos dois amigos com nomes de mestres da pintura italiana e espanhola. Elas também se evidenciam na adesão ao surrealismo (com o autor de “Sobre los ángeles”, segundo Oreste Macrí o “texto maior do puro

surrealismo espanhol”, chegando à “versatilidade picassiana” (Mendes, 1995, p. 1225); no apurado rigor artesanal, na variedade métrica e até mesmo — por que não? — no *sense of humour* que marca diversos momentos da trajetória poética do poeta mineiro. Mesmo o refundir da tradição em moldes modernos ou a inclinação barroca que aproxima Alberti de sua geração na reabilitação de Gôngora pode encontrar alguma correlação na *Contemplação de Ouro Preto* de Murilo, que ainda tratou de dedicar um de seus *Murilogramas* ao mestre cordobês do *Siglo de Oro*. Nascidos com um ano de diferença na virada do século, Murilo não deixa de revelar, como Alberti, o impacto da técnica sobre a arte.

É claro que as afinidades não excluem possíveis divergências e talvez os principais pontos de dissidência entre ambos, acolhidos, todavia, de bom-grado, com alto reconhecimento e admiração, residiriam decerto no imaginário marítimo mobilizado, cujas figurações tradicionais são transfiguradas pelo marinheiro em terra; talvez na dimensão do canto-coral a que prontamente pode alçar sua lírica (que tenho mais dificuldade de reconhecer na poesia muriliana mesmo na poesia de guerra, participante ou da que trata de matéria histórica) e, em boa medida, na cosmovisão ou perspectiva terrena de Alberti, presa ao tempo presente, cioso de tocar a matéria, os seres e as coisas, de que derivará sua poesia política e a atitude revolucionária, em contraste com o catolicismo do mineiro, mas que nem por isso dispensou a militância. Se o poeta “mais político” da Geração de 27, nada místico e amante das coisas concretas não deixou de cantar os anjos (nem celestiais, mas nem terrenos), também o católico “visionário” de Minas, poeta da Parúsia, não só adotou,

paradoxalmente, uma atitude sacrílega (bem surrealista) em face da matéria religiosa — por exemplo ao reescrever em chave laica e irreverente parábolas cristãs como a do filho pródigo; ao intimar Deus a não repetir a piada da Criação; ou mesmo ao derrubar os “Anjos da Assistência” e “boxear com a Eternidade” (Mendes, 1995, p. 221) —, como ainda abriu a guarda para acolher em seus versos (não só da sua lírica da Guerra) temas e posicionamentos ligados à realidade social e política do tempo. Aliás, um dos grandes exemplos de sua militância — a um só tempo católica e política — consta, muito a propósito, de um dos livros murilianos dedicados ao mundo hispânico: refiro-me à alta voltagem dos versos dedicados em *Tempo espanhol* a “O Cristo subterrâneo”, Cristo dos operários, da “Espanha não-oficial” (Mendes, 1995, p. 620-621), irmando dos famintos, dos excluídos e dos revoltosos, incluindo os estudantes sem dinheiro para as taxas; os filhos dos vitimados na guerra civil, dos quais se solidarizou e cantou Murilo em versos arrebatadores que, seguramente, não terá desagradado o incrédulo amigo gaditano. Não estamos longe da solidariedade política que pauta a lírica do gaditano, muito menos distante da contundência com que este investiu contra tiranos e regimes opressores, *a dentelladas*.

Nesse sentido, embora assumindo posições distintas, Alberti e Murilo Mendes não se mostravam tão distantes assim, havendo pontos de aproximação e convergência, tais como a via di Monserrato e a via del Consolato em que os amigos residiam em Roma, ponto de partida do *retrato-relâmpago* e ao qual retorna quase no final. Só que agora não mais em uma cena de rua, mas no *intérieur* da residência de Alberti (resumo de seu macrocosmo poético com

Cadiz ao centro), rodeado por quadros, objetos de arte, suvenires, compondo um *bric-à-brac* que talvez não estivesse tão distante assim do *décor* da residência de Murilo, verdadeiro salão artístico literário do poeta brasileiro de Roma, como deixa entrever algo do citado filme de Eulálio e de outros estudos sobre os espaços de sociabilidade do poeta mineiro.

Com a aparição da filha do casal Alberti-León no trecho final do *retrato-relâmpago*, retrocede-se na década e desloca-se de Roma para o exílio em Buenos Aires onde nasceu Aitana, “la hija de los desastres”, nos anos em que também travou contato com alguns de nossos maiores nomes da poesia moderna:

Da Argentina passamos ao vizinho Brasil: eles [os Alberti] conhecem algo dos nossos poetas modernos, Bandeira, Drummond, Cabral. Sabem que este último é um entendedor da Espanha, em particular das grandes festas espanholas: o flamenco, a corrida; um aficionado de Sevilha que conhece a dedo. Rafael recita-nos (admiravelmente) suas últimas poesias, que deverão integrar o livro *El matador*, livro de poeta e homem de teatro, indicando mais uma vez o caráter forte de quem escreveu: “Precisión de lo claro o de lo oscuro: / poeta dueño, a caballo, dominante”. E para finalizar a tertúlia, fazemos o voto de um encontro em terras espanholas, com amigos comuns, “un sol en cada brazo”, quando despontar o dia D, o dia da esperança realizada, o dia da *fiesta mayor* da Espanha restituída à sua dimensão específica (Mendes, 1995, p. 1226).

O arrebatamento desse retrato-relâmpago é de uma força sem par, dos melhores do livro. Haveria muito mais o que depreender dele, mas interessa-me aqui só sinalizar brevemente esse contato com o Brasil e os brasileiros

— contato esse que tem sido objeto de investigação acurada nos trabalhos de Moreyra Carvalho, arrolados na bibliografia final. Lembro apenas que, para além dos contatos diretos com nossa intelectualidade, não só poemas, mas textos e depoimentos seus já pareciam circular em jornais do país, configurando a imagem modelar do poeta participante. Um breve exemplo, sem referência à procedência e ao tradutor, pode ser encontrado neste texto estampado no jornal carioca *O jornal* em abril de 1945, portanto ainda nos anos de guerra e do regime ditatorial varguista:

POESIA E GUERRA

Acho possível que um poeta, mesmo verdadeiro, não reflita a guerra na sua obra. Depende de temperamento. Não se pode violentar as tendências. O poeta que for capaz de viver o seu tempo, que o viva, senão, paciência. O essencial é a conduta. Se puder, deve pôr o seu tempo no que escreve, o que não significa que constitua crime falar do mar e nas árvores. A poesia, porém, é demasiado grande para se sujeitar. A conduta perante os acontecimentos - repito é o que deve interessar. Basta ela. Ainda que falando da lua, a sua conduta está presente.

Minha poesia teve a preocupação do tempo, desde antes da guerra. Fui um dos primeiros poetas da Espanha que se preocupou com os problemas do mundo. Em 30, eu já pressentia e anunciava algo trágico, embora em tom esbatido. Aliás, é raro o poeta que, ainda que não o deseje, deixe de sentir o contágio da atmosfera carregada. Uns refletem voluntariamente e conscientemente, outros sem o saber, mesmo nos poemas mais secretos e misteriosos. RAFAEL ALBERTI (*O Jornal*, Rio de Janeiro, domingo, 29 de abril de 1945, p. 2).

Quanto ao contato com os poetas brasileiros, ele parece ter-se dado, pelo menos em parte, por intermediação das artes plásticas e notadamente dopintor

Cândido Portinari (Mendes, 1995, p. 1222-1223). Mais uma vez, um diálogo cruzado entre poesia e pintura, dessa vez com um artista plástico de fato, espécie de pintor oficial do Brasil, que em 1954 compôs uma série de telas sobre poemas de poetas brasileiros e alguns estrangeiros, dentre os quais, Alberti, que chegou a retribuir-lhe em versos. O contato estreito do pintor brasileiro com o poeta de Cádiz deu-se durante o exílio argentino. A interlocução e a correspondência entre ambos já foi objeto de investigação de uma pesquisadora de artes plásticas, mas restringindo-se ao pintor de Brodósqui, sem considerar os contatos literários e laços de amizade de Alberti com outros intelectuais e artistas brasileiros, nem mesmo aqueles mais próximos de Portinari. Partindo do poema que Alberti compôs sobre Portinari, Piazza (2006, p. 222-246) busca investigar os vínculos que os ligavam, o porquê da correspondência mantida entre ambos, quais as afinidades eletivas entre ambos e o contato mais amplo com o círculo artístico-literário a que pertencia o poeta espanhol em seu exílio portenho. Participaram de forma igualmente ativa da vida cultural da cosmopolita Buenos Aires na primeira metade do século XX o crítico de arte argentino Jorge Romero Brest, o editor e escritor brasileiro Newton Freitas e a escritora brasileira Lídia Besouchet, além de outro nome decisivo da geração de 27: Guillermo de Torre, cuja atuação não só como poeta, mas também como crítico e editor é algo ainda a se investigar, dada a relevância para a interlocução aqui almejada.

Esse grupo portenho estendia a rede de relações intelectuais e artísticas para a outra margem do Rio da Prata, com o pintor uruguaio Carlos Washington Aliseris, o crítico de arte, poeta e escritor Cipriano Santiago

Vitureira (1907) e o escritor e poeta Enrique Amorim (1900-1960). As relações de Portinari com esse grupo não se deram apenas por carta. O pintor chegou a visitar Alberti na capital argentina, estreitando ainda mais a amizade entre ambos e estendendo os contatos para demais integrantes do grupo. Essa rede intelectual e artística fundamentava-se em interesses comuns, não só ligados às artes plásticas, mas também à poesia e, mesmo, à política, já que não apenas Alberti e Torre encontravam-se exilados ali por causa do franquismo. Além deles, os dois brasileiros, intimamente ligados ao Partido Comunista Brasileiro, fugiram para Buenos Aires desde que o partido entrou para a clandestinidade mesmo com o fim da ditadura de Getúlio Vargas no Brasil e a dita abertura democrática do governo Eurico Gaspar Dutra no pós-guerra.

Piazza investigou, no ensaio citado, o grupo portenho — ou melhor, platino — tendo em vista a contribuição deste para o domínio estrito das artes plásticas e, mais particularmente, para a recepção e projeção internacional de Portinari. Interessa-me mais a contribuição para o domínio estrito da poesia e para o estreitamento do diálogo entre poesia brasileira, argentina e espanhola, perspectiva para a qual se revela muito mais decisiva a contribuição de abordagens como a de Moreyra Carvalho (2019, p. 755-774) sobre essa mesma relação entre Portinari e Alberti. Muito embora fosse um pintor o elo de ligação, apenas nesse caso, do Brasil com argentinos, uruguaios e espanhóis, por intermédio dele pode ter-se dado um diálogo extensivo a os grandes nomes da poesia no Brasil, tendo em vista o círculo de relações literárias de Portinari no país.

Por fim, Ricardo Sousa de Carvalho registra cerca de trinta cartas e documentos de Murilo Mendes para Jorge Guillén depositados na Biblioteca Nacional em Madri, além de lembrar os contatos diretos entre ambos durante as estadas italianas e portuguesas. Carvalho afirma que a maioria dessa correspondência, assim como outras cartas e documentos enviados pelo poeta brasileiro a Gabino-Alejandro Carriedo (doze ao todo, depositado na Fundación Jorge Guillén em Valladolid) e Rafael Santos Torroella (vinte e quatro, sob a guarda de Maite Santos Torroella) não vão muito além “dos comunicados utilitários, poucas vezes chegando a ser espaço de discussão de ideias e de obras. Contudo, além de fornecer dados para uma “biografia europeia” ou das relações espanholas de Murilo, a carta, como mediadora da sociabilidade literária, ajuda a compor uma biblioteca, a ser comprovada ou a completar os volumes extraviados de uma já existente” (Carvalho, 2008, p. 59). A investigação de Carvalho parece visar um período um pouco posterior, chegando à década seguinte, a partir do momento em que as relações poéticas Brasil-Espanha se intensificam com a atuação mais decisiva de João Cabral de Melo Neto. Interessava-me examinar o período anterior, tendo em vista o recorte de minhas pesquisas sobre a lírica brasileira das duas décadas anteriores, e investigar mais a fundo a interlocução real e literária de um número mais amplo de poetas brasileiros com nomes expressivos da geração de 27, sem esquecer o estudo mais profundo do Garcilalismo, a fim de se aquilatar, como já observado atrás, ecos de sua repercussão no referido processo de conversão neoclássica que marcou a lírica brasileira dos anos 1940 e 1950, examinado em diálogo com a argentina.

No contexto da pesquisa proposta, objetivava identificar marcos do possível diálogo dos modernistas “classicizados”, da Geração de 45 com a de 27. Como exemplos de aproximação com ela, tomei por referência Carlos Drummond de Andrade, no primeiro caso, e José Paulo Moreira da Fonseca, no segundo. Vejamos cada um deles.

O ponto de partida foi o Drummond tradutor de Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, León Felipe (apesar de a vinculação deste último à referida geração espanhola ser contestada por diversos críticos e historiadores) e de outros poetas que integravam a edição organizada por Rafael Alberti do romanceiro da Guerra Civil, além de um grande nome da moderna lírica espanhola que vinha de antes, mas era admirado ou mesmo cultuado pelos poetas de 27: Juan Ramón Jiménez (vide o pungente *ubi sunt* pelas amadas de Espanha de “Vendaval” em Andrade, 2011, p. 188-189). O conjunto das traduções foi recolhido em livro por Julio Castañón Guimarães — reparando o ineditismo da *Poesia errante* projetada e anunciada por Drummond, mas sem chegar a publicar de fato.

Considerando a cronologia de suas publicações na imprensa, chamava-me a atenção o fato de suas traduções dos poetas espanhóis acompanharem a tal mudança de inflexão que marcara — de forma paradigmática — a lírica drummondiana dos anos 1940 aos 1950. Ora, o que caracterizou sua poesia nesse período foi a passagem da poesia social de *Sentimento do mundo* (1940) e da lírica de guerra da *A Rosa do povo* (1945) para a poesia de *Claro enigma* (1951), marcada pelo giro neoclássico, pelo cunho meditativo, filosófico e pela cosmovisão trágica; afinada com os temas universais,

incluindo a retomada da lírica amorosa, a reposição da métrica e das formas fixas, a dicção mais elevada, bem como o recurso a certas imagens, soluções formais e jogos poéticos que levaram a alguns de seus grandes intérpretes, como Sérgio Buarque, Carpeaux e Merquior, a aproximar Drummond da poética do Barroco e de suas recriações modernas, como o “conceptismo interior” de Pedro Salinas.⁷

Essa transição vinha anunciada de forma mais condensada por *Novos poemas* (1948), em que os seis primeiros se afinavam pela poética participante então em curso e os seis seguintes, tendo um soneto justamente como marco divisor para a adoção da poética neoclássica de *Claro enigma* (1951). O livro de 1948 conclui-se, inclusive, com o denso poema em prosa intitulado “O enigma”, anunciando o livro seguinte. Ora, essa transição de poéticas encontrava **correspondência direta** nas eleições de poetas espanhóis traduzidos entre uma década e outra, como gostaria de demonstrar brevemente a seguir.

Em 22 de setembro de 1946, foram estampadas no jornal carioca *Correio da manhã* as traduções drummondianas de “O miliciano desconhecido”, de Vicente Aleixandre, e “À ponta de agulha” de Felipe C. Ruanova, que integravam o *Romancero general de la Guerra Española* (Buenos Aires: Patronato Hispano Argentino de Cultura, 1944), organizado por Rafael Alberti. As traduções vinham antecedidas pelo título geral “Romances das Espanha republicana” e pela seguinte nota assinada com as iniciais do tradutor:

7 Trata-se, evidentemente, de referência ao conhecido estudo de Leo Spitzer sobre Salinas, de quem Merquior (1975, p. 158-159) chegou a aproximar Drummond de forma explícita.

Milhares de “romances” surgiram logo aos primeiros dias da guerra civil espanhola de 1936-1938, conta-nos Rafael Alberti. Eram feitos não somente pelos cantores consagrados da península como por poetas anônimos, gente sem preocupações literárias mas dotada de um senso evidente de transposição artística, e sensível à determinação popular de resistir a todo custo ao adversário fascista. Esses poemas tinham menos o propósito de transformar em substância lírica a realidade áspera, do que o de manter aceso o ânimo dos republicanos, fortalecer a retaguarda e criar condições de vitória. Eram, se quiserem, poesia “interessada”, mas de uma espontaneidade e um ímpeto que a tornava limpa de toda impureza circunstancial, para integrá-la na melhor tradição ibérica, que durante séculos inspirou o romancero. Os poemas que se seguem figuram na coletânea organizada por um dos mais ilustres poetas contemporâneos do ramo latino — o já citado Rafael Alberti —, que se editou em Buenos Aires e constitui patético documento da força do gênio poético espanhol, revigorado pela guerra e extraído das ruínas a matéria de uma férrea esperança (Andrade, 2011, p. 389).

Contudo, Drummond não se limitou apenas aos dois poemas referidos da famosa coletânea que teve em Alberti seu quarto organizador.⁸ Também dela procede, ainda que sem indicar a fonte, três outras traduções estampadas na revista *Literatura*, ano I, nº.2, outubro de 1946, sob o título de “Cancioneiro geral da guerra espanhola”. São elas “Pioneira”, de José Antonio Balbotín, “Romance de noite triste”, de Isabel, e “Carta de noiva”, de Félix Paredes.

8 “Os romances publicados em *El mono azul* foram reunidos em livro em quatro oportunidades. A primeira, publicada pelo Quinto Regimento e pela Alianza, chamou-se *Poesías de guerra*. A segunda foi editada pelo Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes em novembro de 1936 sob o título de *Romancero de la Guerra Civil*. O poeta Emilio Prados foi o responsável pela seleção dos 302 poemas que compuseram a terceira reunião, de 1937, intitulada *Romancero general de la guerra de España*. Rafael Alberti organizou a quarta reunião, publicada na Argentina em 1944 sob o título de *Romancero general de la guerra española* (Lechner, 2004, p. 288-310).

Os poemas escolhidos por Drummond parecem obedecer a um critério unicamente do gosto e não de representatividade da diversidade da coletânea, que organiza o conjunto em seções determinadas por critérios geográficos ou por subgêneros, entre outras subdivisões. Por exemplo, o poema de Isabel e o de Aleixandre pertencem à seção dos “Romances de la defensa de Madrid”, ao passo que os três restantes, à seção “Romances de la retaguardia”, sendo o de Camarero Ruanova pertencente à subseção denominada “Morales”, enquanto o de Balbotín e o de Paredes à dos “Líricos”.

De todo modo, os cinco evidenciam a persistência do interesse de Drummond pela matéria política, considerando o teor de sua própria poesia não menos “interessada” até o livro de 1945 e que, em dada medida, persistiria nos seis primeiros poemas da referida coletânea de 1948. Não se pode esquecer que dois deles são relativos à Espanha: “Notícias de Espanha” e “A Federico Garcia Lorca”, originalmente publicados em periódicos no mesmo ano das traduções dos poemas do *Romancero*: o primeiro saiu na revista carioca *Leitura* de fevereiro/março de 1946, e o segundo, estampado mais de uma vez, primeiramente no *Diário Carioca* de 08/09/1946 (com a indicação “A Federico Garcia Lorca / em setembro de 1946, décimo aniversário de sua morte p. 1-3), depois republicado na revista *Joaquim* de Curitiba, n. 7, de dezembro de 1946; e novamente na *Leitura* (abril, 1947, p. 52), onde figura ao lado de um poema de Murilo Mendes também dedicado a Lorca. Ambos os poemas vêm encabeçados por uma nota relativa ao contexto da homenagem: a cerimônia de inauguração do Ateneu em memória do poeta andaluz:

Ateneu Garcia Lorca

Na noite de 30 de Setembro passado, no Teatro Regina, desta capital, inauguração do ATENEU GARCIA LORCA, dois grandes poetas de nossa terra, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, expressaram a sua admiração pelo inolvidável Frederico Garcia Lorca com estes poemas que **LEITURA** se honra em divulgá-los.

Aquela noite, sem dúvida, um magnífico “noturno espanhol, pois a Espanha gloriosa e mártir de todos os tempos, foi evocada de maneira tão convincente por Emilio Mira y Lopez, Cecília Meireles, L. H. Horta Barbosa e mais uma vez por Carlos Drummond de Andrade com o seu admirável estudo sobre “Garcia Lorca e a Cultura Espanhola”, amplamente divulgado.

Registando simplesmente o acontecimento, **LEITURA** se congratula com o ATENEU GARCIA LORCA, fazendo votos para que, dentro em breve, esta grande iniciativa se transforme no melhor centro de divulgação da cultura espanhola entre nós.

À nota, seguem os dois poemas, lado a lado, concebidos sim quando dos dez anos da morte do homenageado, mas que buscam igualmente celebrar a sobrevida do nome e a perpetuidade da obra lorquiana. Ao contrário de Drummond, Murilo Mendes não parece ter recolhido o poema em livro e, por isso, vale reproduzi-lo abaixo:

Poema a Garcia Lorca

Garcia Lorca tu és.
Não conseguiram matar-te
na tourada de Granada...
Teu corpo de girassóis
eterno transfigurado
novos poetas fecundou
em todo o universo mundo.

Brotaram ritmos trágicos
da tua guitarra morena:
sob o céu de assassinato
corriam canções em bando
restituindo a ternura
que trouxeste no teu ser.
Tua chama comunicou-se
em faixas de exaltação,
vida que vida volveu,
contigo a morte não pode,
nervo, entusiasmo, fervor...
Garcia Lorca tu és.

MURILO MENDES

O número de *Leitura* trazia ainda outros textos sobre Lorca e sobre a publicação do diário de um antifascista brasileiro que lutou na guerra espanhola, integrando as fileiras do Exército Popular. Quanto à nota que antecede o poema, há referência ao discurso de Drummond, “Garcia Lorca e a Cultura Espanhola”, proferido no ato de instalação do Ateneu e publicado depois em dois veículos de divulgação: no jornal carioca para o qual colaborava regularmente, o *Correio da Manhã* de 06/10/1946, e no *Cadernos Garcia Lorca 1*, seguido dos Estatutos do Ateneu. Tal discurso (ou apenas “Palavras”, como prefere denominar seu autor) dá a medida do grau do interesse, da mobilização mesmo de Drummond em relação à realidade sócio-política da Espanha — eleita pelo fascismo “para aí realizar o ensaio geral da última carnificina” — e sua repercussão no campo intelectual e artístico, indo da resistência ao exílio e, no limite extremo, trágico, ao assassinato desse “primeiro mártir contemporâneo da poesia” que tanto fascínio exerceu sobre Drummond pela grandiosidade da

obra, sua maestria aliada ao profundo enraizamento popular, além da admiração incomensurável pela personalidade desse poeta e dramaturgo ímpar. Tal discurso, juntamente com “A morte de Garcia Lorca”, recolhido em *Confissões de Minas* (1944), são a contrapartida na prosa drummondiana dos dois poemas de 1946, de que já me ocupei em outro momento⁹ e dos quais se pode aproximar ainda “Invocação com ternura” de *Viola de bolso* (1950), sem falar nas traduções de uma amostra da poesia do *Romancero gitano* e do teatro lorquianos — todas ainda nos anos 1940-1950. Vale acrescentar ainda os registros de 1946 no diário do poeta sobre a criação do Ateneu Garcia Lorca, marcados pelo desânimo com as dificuldades para encontrar alguém que lhe assumisse a presidência até que Aníbal Machado se visse meio forçado a aceitá-la, cabendo a Drummond a presidência honorária. O registro de *Observador no escritório* termina com uma desalentada constatação de 21/11/1946, sobre o extemporâneo da criação dessa “associação civil, cultural”, instalada “numa salinha da Avenida Rio Branco” (Andrade, 1985, p. 61):

No fundo, este Ateneu chega fora de hora, quando a sorte da Espanha já foi decidida e a própria Guerra Mundial acabou. Somos uns candidatos retardatários. Brigamos com o General Franco à distância e encarregamos Unamuno de dizer por nós os desaforos que converteremos em versos. (Andrade, 1985, p. 62)

9 (Camilo, 2001, p. 112-117). Para além das afinidades que estabeleço aí, em forma e espírito, com poemas de *A rosa do povo*, seria possível ainda a aproximação com “Depois que Barcelona cair”, que Drummond deu à estampa em *Tribuna Popular*, de 17 de junho de 1945, p. 12. Vale lembrar ainda que, nas interlocuções poéticas hispano-brasileiras aqui rastreadas, “Notícias de Espanha” encontrou uma resposta poética de grande força vinda da Península Ibérica ainda duas décadas depois, nos versos de “Notícia a Carlos Drummond de Andrade”, incluído em *Algo sucede* (1968) de Goytisolo — diálogo intertextual cuidadosamente examinado por Santos (2012, p. 63-74).

O ano de 1946, de que datam todas essas traduções, composições poéticas e registros, foi tão decisivo que Drummond chegou a aventar a possibilidade de intitular sua recolha, no livro publicado de 1948, de *Suplemento 1946*, conforme se observa no datiloscrito da obra. O título foi depois “riscado e, em manuscrito, substituído, logo abaixo, por ‘novos poemas’. Abaixo ainda foram acrescentadas as datas ‘1946-1947’” (Andrade, 2011, p. 525). Embora não tenha sido legado como título final, a(s) datação(ões) atesta(m) bem a importância do ano e a preocupação caracteristicamente drummondiana, de circunscrever historicamente sua produção, consignando assim sua motivação político-ideológica.

Ainda em 1946 ocorre um ato poético pró-Espanha, lembrado por Mayra Moreyra Carvalho, para outros fins e noticiado pelos principais veículos de divulgação. Drummond, ao que parece, foi um dos que tomaram parte ativa na organização do evento, como se pode depreender do anúncio no *Jornal do Brasil* de 01/01/1946, que traz mais dados sobre a condução do evento:

Festival pró-exilados espanhóis

Realizar-se-á Terça-feira, 8 de Janeiro, no Instituto Nacional de Música, às 21 horas, o Ato Poético que, em colaboração com a Associação Brasileira dos Amigos do Povo Espanhol, estão os poetas brasileiros organizando, a fim de angariar fundos de socorro para os 150.000 refugiados espanhóis, entre os quais muitos enfermos, mulheres e crianças, isolados no sul da França. A Comissão de organização do ato, que consta dos nomes de Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Aníbal Machado, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Rossine Camargo Guarnieri e Vinícius de Moraes, tem-se reunido para cuidar da programação do ato que será, conforme já foi noticiado, seguido

de um leilão dos poemas, manuscritos e autografados, que os poetas lerão, em louvor da Espanha livre.

O Ato será aberto pelo Presidente da A.B.A.P.E., Dr. Horta Barbosa, falando a seguir Aníbal Machado sobre a Espanha e a significação da cerimônia. Virá depois a leitura de poemas dos poetas espanhóis, e em língua espanhola, que lutaram pela liberdade do povo espanhol, como Federico Garcia Lorca, Antonio Machado, Serrano-Plaja, Rafael Alberti, Miguel Hernandez e Pablo Neruda, bem como dos poetas estrangeiros que elevaram sua voz e em favor da Espanha. Em seguida os poetas participantes da Mesa lerão os poemas que lhes tiverem sido remetidos, na forma de apelo feito a todos os poetas do Brasil e que a Comissão julgou dignos de aparecerem publicamente. Uma vez terminada essa leitura, dirão eles seus próprios poemas, falando então o escritor Osvaldo Alves, para dar início ao leilão dos manuscritos.

A leitura dos poetas em língua espanhola será feita pela Sra. Elsie Lessa e pelo poeta Roque Javier Laurenza. O leilão dos manuscritos ficará a cargo do sr. Joraci Camargo e do Barão de Itararé. (*Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01/01/1946, p. 8)

Finda a Grande Guerra e o Estado Novo, que motivaram a poesia participante de *Sentimento do mundo* até seu coroamento em *A rosa do povo*, instaura-se em 1946, com a ascensão de Dutra ao poder, o alegado processo da democratização, mas como bem o definiu depois Gabriel Cohn, de uma “democratização controlada”, que pouco tinha de novo: Dutra governava cercado de assessores que queriam mesmo “o doce velho estilo getulista de governar” (Andrade, 1985, p. 56), conforme registrava ironicamente o poeta em seu diário. Nesse contexto, ainda encontramos um Drummond politicamente empenhado, seguindo adiante com seu projeto de organização da “antologia de poesia social brasileira” (Andrade, 1985, p. 62); interessado em promover criticamente

a sinopse da realidade política do país em “O Brasil em um dia”, no mesmo diário (Andrade, 1985, p. 59-61); traduzindo e manifestando-se, enfim, em verso, prosa e discursos em atos públicos a favor de uma Espanha, seus intelectuais e artistas, exilados ou não, livres dos horrores do franquismo.

Mas uma militância dessa ordem encontrou seus reveses a partir do ano seguinte, quando se intensificam as tensões e dissabores com a esquerda pecebista, em breve lançada à clandestinidade pelo “novo” governo. Como reação não só à cassação de registro, mas também à bem orquestrada campanha difamatória anticomunista aqui e no mundo todo, na Guerra Fria, vemos o PCB orientar-se pelo stalinismo cultural que a matriz soviética impunha ao partidarismo local, requentando o realismo socialista como padrão estético a ser seguido à risca; perseguindo violentamente quem (mesmo militante) não seguisse à risca a cartilha jdanovista; e atuando ferozmente para alcançar uma posição de mando à frente de uma representação de classe, como ocorreu na disputa corpo-a-corpo pela direção da ABDE ainda em 1947. Drummond esteve à frente desse episódio e foi alvo dileto da perseguição pelos stalinistas de plantão, já ressentidos pelo desligamento do poeta itabirano da editoria da *Tribuna popular* (órgão de imprensa do PCB) assumida em 1945, justamente por ele não pactuar com as perseguições e orientações partidárias. Isso, somado à revelação crescente dos outros horrores praticados pelo estado soviético contra os dissidentes, de que os expurgos de Moscou davam exemplo, conforme se vê em seu diário, ao registrar a leitura de Arthur Koestler, parece responder em boa medida pela desilusão que marcaram o abandono da poesia mais abertamente participante de *A rosa do povo*. Dá-se a passagem para a poética noturna

da negatividade, do desencanto, da melancolia ou luto pelos ideais perdidos de *Claro enigma* — prenunciada pelos seis poemas finais de *Novos poemas* —, na qual o poeta da recusa, desde “Dissolução” e “Oficina irritada” até “A máquina do mundo”¹⁰, busca manter-se o mais distante possível “dos passionais da poesia social” — o que não implica, em absoluto, uma atitude demissionária, alienada em face do presente e da história. Trata-se, antes, de uma **retirada estratégica** como busquei demonstrar em outro momento.¹¹ É no contexto dessa poética dos anos 1950 que se assiste à *classicização* do verso e à retomada de formas e temas universais — retomada essa sempre problematizada pelo eu poético em vista do risco da regressão —, dentre os quais a lírica amorosa e sua grande tradição ocidental, de matriz *stilnovista* e petrarquista.

Os grandes poemas de amor de Drummond — que nada têm de compensatório às frustrações da poética anterior de comunhão social, como já se supôs — encontrarão guarida no livro de 1951 e no seguinte, *Fazendeiro do ar* (1954), ainda que o tema continue a ser celebrado magistralmente nos livros posteriores. Em vista da tradição lírica dedicada ao tema clássico e suas releituras modernas, é que se pode entender o interesse despertado pela poesia de Pedro Salinas no quadro da *Generación del 27*. Afinal, o poeta admirável de *La voz a ti debida* e *Razón de amor* é o grande nome da modernidade — não só hispânica — a reler de modo fecundo, criativo, engenhoso a tradição

10 Refiro-me, evidentemente, à abertura e ao fecho do livro de 1951.

11 Examinei mais detalhadamente essas tensões partidárias e suas implicações para a mudança da poética drummondiana em *Claro enigma* em Camilo (2001, p. 63ss), de onde procede a síntese deste parágrafo.

stilnovista e petrarquista tal como ela se configurou em seu país por meio do poderoso legado renascentista de Garcilaso de la Vega. Por causa dessa portentosa recriação moderna do legado clássico, foi que Drummond traduziu em 1952 não um só poema, como fizera com nomes representativos recolhidos por Alberti em seu romanceiro, mas cinco poemas excepcionais dos dois grandes livros citados que integram o tríptico amoroso saliniano. Dada a maior amostragem da tradução e as implicações tanto mais complexas que ela traz nas articulações e contrastes com a própria poética amorosa de Drummond, reservei um ensaio todo para examiná-la.¹² Aqui dou apenas notícia dessa interlocução decisiva e retomo somente um trecho da nota “Lembrança de Pedro Salinas” redigida pelo poeta itabirano, mas assinada sob o pseudônimo Hugo de Figueiredo, para anteceder uma das traduções, pelo que ela testemunha de sua intimidade com os espanhóis de 27:

Não são muitos, entre nós, os que amam porque a conhecem — a poesia de Pedro Salinas. Mas esses poucos são fervorosos na sua devoção. Circunstâncias diversas têm impedido que tomemos conhecimento da moderna lírica espanhola, a partir de Juan Ramón Jiménez: apenas García Lorca, pela sua imolação, atraiu um interesse geral, antes doloroso. Entretanto, poetas como Pedro Salinas, Rafael Alberti, León Felipe, Jorge Guillén, Luís Cernuda, Gerardo Diego, Altolaguirre suportam confronto com os maiores cantores atuais da Europa e da América.

Como seu mestre Juan Ramón, Salinas tem a dicção sutil que convém à expressão de estados profundos e evanescentes da alma. Uma nobre

12 Vagner Camilo, “Drummond e Salinas: as razões do Amor e a voz devida em tempos de madureza”, ensaio que integra a coletânea (em fase de publicação) resultante da produção do grupo de pesquisa coletivo *Geografias culturais ibero-americanas: paisagens, contato, linguagens*.

melancolia circula em seus versos, que elevam o sentimento amoroso à plenitude de uma tomada de contato com a essência do mundo (Andrade, 2015, p. 427).

Ainda no caso de Pedro Salinas, há de se observar que, pela mesma época das traduções de Drummond, saía a primeira tese no Brasil sobre o poeta espanhol. Curiosamente, ela é de autoria de um dos principais intérpretes de Drummond: Hércio Martins, que em fins dos anos 1940 e nos anos 1950, já se dedicava à divulgação da poesia de Salinas, depois ampliados e agregados aos capítulos que integram a versão final de seu trabalho acadêmico. A tese de doutoramento intitulada *Pedro Salinas: Ensaio Sobre Sua Poesia Amorosa* foi apresentada ao Departamento de Letras Neolatinas da Universidade do Brasil, onde viria a lecionar, e examinada por uma banca integrada por Roberto Alvim Correia, José Carlos Lisboa (que o orientou e a quem atribui a intermediação nos primeiros contatos com a poesia do grande lírico espanhol) e por ninguém mais, ninguém menos do que Manuel Bandeira, então professor de Literatura Hispano-Americana e ele próprio tradutor da poesia espanhola. A tese saiu publicada em livro dois anos depois, integrando uma das principais coleções de ensaios patrocinadas oficialmente pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura (Martins, 1956). O fato de Drummond traduzir Salinas pela mesma época, parece-me muito revelador desse adensamento do interesse pelos espanhóis de 27 no período.

Para além do contato de nossos modernistas, classicizados ou não, com a *Generación del 27*, pela mesma época, ele também se dava entre ela e nomes

representativos da Geração de 45. Refiro-me não apenas a traduções e correspondência com Dámaso Alonso, mas na exploração de subgêneros poéticos com a elegia, muito cultivada tanto pelos modernistas neoclássicos, quanto pelos poetas de 45, estes notadamente sob influxo de *As elegias de Duíno* de Rilke. No caso dos espanhóis de 27, parece também se dar o cultivo desse subgênero poético, notadamente associado à questão do exílio.¹³

Reconheci ainda certas afinidades com alguns dos nomes de 27 que eu postulava a partir de uma coincidência temática. Foi o que busquei explorar no citado estudo dedicado à Geração de 45 (Camilo, 2020), ao me ocupar da obra de um de seus integrantes, o já referido José Paulo Moreira da Fonseca, traduzido por Gabino-Alejandro Carriedo. Em “A tempestade”, longo poema de inspiração eliotiana, em uma de suas melhores passagens, José Paulo Moreira da Fonseca recorre à *écfrase* ao instituir um diálogo franco com a famosa tela pintada por Diego Velázquez de *Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas* que, juntamente com Juan Calabazas (o *Calabacillas*), Diego de Acedo (*el Primo*) e Sebastián de Morra, formam o conjunto de retratos de bufões composto pelo pintor sevilhano para a Torre da Parada do Alcázar de Madrid. Os quatro retratos dos denominados *hombres de placer*, trazidos de manicômios à Casa del Rey para entretenimento da família real, estão reunidos em uma sala do Museu do Prado, compondo o que Lafuerte Ferrari denominou, em termos bastante insensíveis, em contradição evidente com a intenção do pintor, de «políptico

13 Devo esta observação a Mayra Moreyra Carvalho. Margareth dos Santos observou-me que a elegia chegou a ser cultivada mesmo pelos não exilados.

de los monstruos», em virtude da associação do nanismo a deformidades físicas e supostas “limitações intelectuais” dos retratados. Para rebater tais concepções e resgatar uma leitura mais próxima da visada humana e sensível do pintor espanhol, é que a poesia veio posteriormente em socorro, justamente a poesia excepcional de grandes nomes da Geração de 27. É conhecido o comovente poema de Vicente Aleixandre sobre o *Lezcanillo*: “Óleo (*Niño de Vallecas*)”, recolhido no livro de 1962, distante de sua estética surrealista, *En un vasto dominio*.

A pungência do poema ecfástico de Vicente Aleixandre está em celebrar a sensibilidade de Velázquez ao plasmar a dimensão humana de Francisco Lezcano que, ao redimi-la, desafiou as prescrições das artes plásticas de seu tempo, no tocante aos temas iconográficos ideais. No caso do *Lezcanillo*, como nas demais telas dedicadas aos *hombres de placer* ou *sabandijas*, objetos de jogos e abusos de cortesãos, desprezados ainda por contemporâneos que os consideravam “parasitas insolentes” e “niño imbecil”, Aleixandre enaltece a mão carinhosa do pintor e sua mirada afetiva, dignificadora do retratado. Ou nas palavras pungentíssimas de Aleixandre, a mão que o pintou, acariciou-o; mais ainda, “respeitou-o, existindo” e resumiu, exaltando, sua dimensão veraz. Por isso, dizem os versos finais, que nos mobiliza ou compromete a todos ao contemplarmos a tela, que o *Lezacanillo*, exposto a arder na tela “como em uma luz úmida, todo envolto /na verdade, que é o amor,” implora-nos, suplica-nos “sem voz: ele pede para ser salvo. / Sim, olhe para ele: salve-o. Ele confia no homem.” (Aleixandre, 1962, p. 235-237).

O poema de 1962 de Aleixandre foi antecedido em mais de três décadas pela não menos impactante releitura poética da grande tela, “Pie para el Niño de Vallecas”, composta por outro nome integrado por alguns críticos à Geração de 27, León Felipe. Também a captação poética de León Felipe tinha a “finalidade reivindicatória de um ato de salvação” (Sham, 2004, p. 19), como diz Chen Sham, no sentido de perceber a verdadeira dimensão do ser posto à margem, resgatando-o do esquecimento, acrescido de uma “necessidade de compromisso”, de uma “ação imediata” do leitor do poema e observador da tela: “a exigência de ninguém cruzar os braços ante a miséria e a injustiça, de ninguém se evadir do lugar onde se encontra” (Sham, 2004, p. 19), tanto ele, poeta, quanto seus interlocutores, para não perder de vista o que revela e (re)clama o *Niño de Vallecas*. Nesse caso, acho por bem reproduzir na íntegra o poema originalmente publicado já no exílio em *Versos y oraciones de caminhante II* (1929):

Pie para *El Niño de Vallecas* de Velázquez

*Bacia, yelmo, halo,
éste es el orden, Sancho.*

De aquí no se va nadie.

Mientras esta cabeza rota
del Niño de Vallecas exista,
de aquí no se va nadie. Nadie.
Ni el místico ni el suicida.

Antes hay que deshacer este entuerto,
antes hay que resolver este enigma.
Y hay que resolverlo entre todos,
y hay que resolverlo sin cobardías,
sin huir
con unas alas de percalina
o haciendo un agujero en la tarima.

De aquí no se va nadie. Nadie.
Ni el místico ni el suicida.

Y es inútil, inútil toda huida
(ni por abajo ni por arriba).
Se vuelve siempre. Siempre. Hasta que un día,
un buen día, el yelmo de Mambrino - halo ya, no yelmo ni bacía -
se acomode a las sienas de Sancho y a las tuyas y a las más
como pintiparado, como hecho a la medida.
Entonces nos iremos todos por las bambalinas:
tú
y yo
y Sancho
y el niño de Vallecas
y el místico
y el suicida.¹⁴

Quando dessa republicação do poema em *Ganarás la luz* (1943)¹⁵ — no
Libro VI intitulado, muito a propósito, *¿Quien soy yo?... ¿Cara o cruz?* — o

14 Há variações na distribuição dos versos e em outros detalhes entre uma edição e outra. Optei pela indicada de *Ganarás la luz* (Felipe, 1990, p. 217).

15 Houve, na verdade, mais de uma retomada dos versos e do quadro que, segundo Arrieta, é “símbolo reiterativo en la poesía de León Felipe que le sirve para expresar el estado de deformación del mundo y del hombre en el tiempo de actualidad” (2018, p. 72). Importa lembrar, ademais, que Francisco Lescano aparecia em outra tela do pintor sevilhano que León Felipe bem conhecia: *El príncipe Baltasar Carlos con un enano* (1631), hoje no Museu de Belas Artes (Boston-EUA).

niño de Vallecas passa a alcançar outro e maior significado, diria quase de uma alegoria política. Isso porque, assevera León Felipe em nota aposta ao poema:

E é aqui que, de repente, posso dizer outra vez quem sou. Este *Niño de Vallecas*, pintado por Velázquez, que está na página seguinte, sou eu. E você também. E todos os espanhóis do mundo. Os que ficaram em casa e os que partiram em aventuras. E para que não se esqueça de nada nem escape ninguém, nem durma ninguém atrás da porta, [com]pus há muito tempo este pé [...] (Felipe, 1990, p. 215-217)

A epígrafe do poema se vale não de uma citação textual, mas da paráfrase de conhecidos capítulos do romance cervantino, em que D. Quixote discute com Sancho a propósito da bacia que este havia arrebatado ao barbeiro e que o primeiro acredita ser o elmo de Mambrino. Sancho resolve a questão afirmando que o objeto em disputa é um «baciélmo» — exemplo dos brilhantes neologismos do escritor espanhol que, pela fusão de palavras, visa à conciliação de pontos de vista contrários, mas que, pela epígrafe de León Felipe, repõe-se o dissenso, exigindo claro discernimento entre o real e o imaginado¹⁶, para que ninguém se evada, por qualquer meio (a via mística ou a própria morte), diante da situação de iniquidade, que exige união e compromisso coletivo. Pensados no contexto mais imediato da ditadura e do exílio,

16 Acompanho nesse passo a leitura de Sham. Outras interpretações, mais universalizantes e menos politizadas, foram propostas à apropriação da epígrafe parafrástica, como a de Benito del Pliego, para quem ela metaforiza “a fé na evolução humana por meio de um processo que se estende do cotidiano e material (bacia) ao ideal e ao esforço heroico (elmo), rumo a um ‘super-homem’ em que se combinam as qualidades humanas e aquelas tradicionalmente atribuídas a Deus (halo). Somente por meio do trabalho comum os seres humanos podem romper o círculo interminável da história e alcançar esse outro estágio de superação libertadora.” (Pliego, 2014, p. 12).

que enformaram todo o livro de 1943, os versos clamam “pela conscientização do problema da Espanha, em que o reiterativo “aqui” figuraria como sinédoque da pátria perdida na Guerra Civil, e o “entuerto”, sua situação atual, “atolada na injustiça, na falta de solidariedade coletiva — razão pela qual ele clama por “resolvê-la juntos” — e na tendência ao escapismo coletivo” (Sham, 2004, p. 19-20).

A nota reproduzida acima, apensa aos versos no livro de 1943, vem reiterar o que bem me observou Margareth dos Santos sobre o que lhe parece uma provável referência no poema à *España Peregrina*, a revista mexicana dos anos 1940 vinculada ao êxodo dos espanhóis pelo mundo, com destaque para a América hispânica¹⁷, a cujo programa se pode associar a tentativa de compreender a derrota, tentativa essa que passa necessariamente pela releitura da tradição, de onde o resgate de Velázquez e do próprio Cervantes, em epígrafe. Nesse sentido, o verso assertivo e impactante de abertura, que se reitera ao modo de refrão — “de aquí no se va nadie” —, refere-se à ideia de que houve sim essa saída forçosa da Espanha, mas ninguém nunca deixara de ler e pensar sua tradição e de tentar compreender a derrota republicana,

17 O programa inicial da *España Peregrina* estabeleceu os princípios norteadores do Conselho Cultural Espanhol, que era de unir intelectuais espanhóis refugiados em países da América. A revista mexicana serviu como disseminadora das ideias republicanas, como meio de divulgar a obra literária, filosófica e política dos refugiados da época, impedindo sua dispersão. Possuía um tom politizado e crítico, com artigos que abordavam especificamente os problemas existentes na Espanha sob regime franquista, sendo a maioria dos textos publicados de exilados e vítimas de tal regime. Os gêneros preferidos eram poesia e ensaios críticos. Ao final de cada número, havia invariavelmente um artigo anunciando as atividades do Conselho Cultural Espanhol, bem como uma seção intitulada “Memórias de Além-túmulo”, que resumia as notícias mais recentes da Espanha sob o regime de Franco. Foram publicados nove números da *España Peregrina*, que acabou se descontinuando com o fim de tal Conselho.

atualizando e reivindicando uma leitura própria. Ou seja, esse alcance político passa por uma leitura própria da tradição pelos exilados, que não a abandonam à mercê da apropriação oficial, nas mãos de quem ficou na Península, nacionalistas e, posteriormente, franquistas, quando inicia a ditadura.

É de supor também que o interesse político despertado pela — ou atribuído à — tela de Velázquez à época tivesse a ver com a presença de Vallecas no noticiário do tempo, como me sugeriram a própria Margareth dos Santos e Mayra Moreyra Carvalho, fato que constatei em consulta aos acervos de jornais brasileiros do período na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Vallecas foi um município independente depois incorporado como distrito de Madri, famoso por sua história de combate e resistência. Quando da eclosão da Guerra Civil em 1936, muitos *vallecanos* saíram às ruas e dirigiram-se às organizações sindicais e políticas locais, unidos no esforço de **salvar a República** e criando milícias para atender às necessidades básicas e abastecer os moradores da área. Com o avanço militar e a intensificação do cerco a Madri, “La Pequeña Rusia”, como chamavam alguns ao bairro, devido a essa vocação militante, acabou devastada a ponto de impressionar Robert Capa, que registrou os escombros desse distrito em uma de suas conhecidas coberturas fotográficas.

Sempre me perguntei se José Paulo Moreira da Fonseca teria se inspirado em alguma releitura poética do quadro de Velázquez para compor a sua éfrase... Por mais que o poeta-pintor carioca tivesse intimidade com a tradição da pintura — e, em se tratando dessa tradição, a obra do pintor sevilhano é incontornável para a história da arte —, continuo a cogitar da

possibilidade de o diálogo travado em seus versos com Velázquez ter se constituído em vista pelo menos de uma dessas versões poéticas hispânicas, ainda que o autor de “A tempestade” se afaste por completo de ambas, inclusive por dar destaque a detalhes pouco explorados no quadro pelos poetas espanhóis e pela crítica especializada. Cronologicamente, só seria possível a interlocução com León Felipe. Retomo o que já publiquei a respeito desse confronto (Camilo, 2020).

José Paulo Moreira da Fonseca é, talvez, o único a dar destaque na tela ao céu de fundo, cinzento, escuro, que cobre a Serra de Guadarrama. Céu que, decerto, ele associa ao prenúncio de uma tempestade, o que justifica a evocação do quadro no poema em questão e permite aproximá-lo a outra tela, agora de Giorgione (o homônimo *La tempestá*). Não encontrei nenhuma referência ao céu de fundo nas poucas análises que consultei sobre a tela de Velázquez, nem na mais respeitada de Jonathan Brown, para julgar da hipótese de figuração de uma tempestade e seu possível significado (simbólico?). Os críticos, assim como os dois poetas espanhóis, concentraram-se mais na figura do retratado, que o poeta carioca também não descurou, mas o encarou de modo algo diverso. José Paulo não parece explorar nem a dimensão contestadora, nem a redentora do ser posto *casi al borde*, como diz Aleixandre. Em vez disso, o autor de “A tempestade” enfatiza os olhos do *Lezcanillo* que nada parecem ver, os lábios como de alguém que morresse, a suposta alienação ou loucura do *niño de Vallecas* e a inconsciência de sua solidão expressa pelo riso. Associados à essa condição de pequeno bufão, os versos, descolando-se do que representa de imediato a tela, embaralham suas

falas com as do rei a que serve, invertendo, de sua perspectiva, os papéis: “Somos reis! / Somos deuses! Curva-te e beija a nossa mão”. Ao contrário da dignificação da personagem no quadro e na leitura que Vicente Aleixandre faz dele, José Paulo parece associá-lo a outros “loucos” representados em condição degradada, chegando, com a notação grotesca, ao detalhe escatológico, pois “rolam em postura indigna, / As camisolas sujas do excremento”, apesar da imagem de dor e sofrimento (os pés sangrando sobre a neve onde dançam). Há uma voz em primeira pessoa que não identificamos de pronto a quem pertence (ao próprio eu poético?), mas não parece ser de nenhuma das personagens presentes nessa passagem.

Poemas como este, de José Paulo Moreira da Fonseca, atestam uma sensibilidade afim entre as gerações brasileira e espanhola a que pertencem. Por isso torno a aventar a possibilidade de nosso poeta ter travado contato com a poesia efrástica de León Felipe, por mais que divirjam no enfoque e sentido conferido à tela.

Importa notar, a esse respeito, que a poesia de León Felipe circulava aqui muito antes dos anos 1950. Não penso apenas na tradução de “Vencidos” feita por Drummond e publicada no *Correio da Manhã* em 12/09/1948. O poema, aliás, integra *Versos y oraciones de caminante*, mas ao Livro I, de 1920, e não ao II, que inclui o “Pie para el *Niño de Vallecas* de Velázquez”. De todo modo, “Vencidos” traz em comum com esse a interlocução com o *Dom Quixote*, que parece-me voltar a ser alegorizado politicamente em função das urgências do presente (o que não deve ter escapado a Drummond ao elegê-lo para tradução). De outro modo não se explica o pedido do eu

lírico felipino ao ocioso e derrotado “cavaleiro sem couraça e espaldar”, para que lhe dê “um canto na montada”, ambos “carregado(s) de amargura” (Andrade, 2011, p. 149-153).

Pela mesma época da tradução de Drummond, jornais cariocas como o *Diário de Notícias* anunciavam na seção de livros novos a *Antologia rota* de León Felipe (que incluía tanto “Vencidos”, quanto “Pie para el Niño de Vallecas de Velázquez”), dada à estampa em 1947 pela editora Pleamar de Buenos Aires. A circulação dessas edições espanholas ou hispano-americanas era garantida, em parte, pela então afamada Livraria Espanhola do andaluz Samuel López Nuñez, anunciando as novidades bibliográficas nos principais jornais cariocas.¹⁸

Na seção *No Mundo dos Livros* da revista *O Cruzeiro* de 29/09/1945, a tradução de Whitman para o espanhol do “grande poeta León Felipe” também já era noticiada como alternativa à carência de traduções no país do autor de *Folhas na relva*. No mesmo número, Franklin de Oliveira lembrava os nomes de Lorca, Alberti e León Felipe como testemunhos de guerra.

18 Falando de outra perspectiva disciplinar, informa Beraldo que a Livraria Espanhola (1909) obteve destaque pela presteza no fornecimento das publicações espanholas e hispano-americanas, além de traduções de outros idiomas, de modo a sanar uma carência de versões diretas para o português, fazendo assim do espanhol uma ferramenta intermediária para a apropriação de conhecimento e operando como uma zona de contato entre culturas linguísticas distintas. “Elogiada pelo jornal *Diário de Notícias*, ela recebia livros de todos os editores espanhóis para venda no Brasil” e, a partir de 1923 (década em que passou a dividir com a Livraria Atheneu, do catalão José Bernardes, contemporânea da criação no Rio da Casa de Cervantes, a tarefa de difusão de obras em espanhol no país), a Livraria Espanhola tornou-se “casa editora e passou também a traduzir obras de escritores portugueses para o espanhol” (Beraldo, 2023, p. 173).

Em artigo sobre “A literatura na guerra” da revista *Leitura*, Enrique Amorin, depois de tratar de Lorca, afirma: “A poesia dos Alberti e León Felipe se adianta pela terra, no tempo e no céu de uma Espanha liberada. É a poesia dos homens livres.” (*Leitura*. Rio jul 1945, p. 61).

Em *Respostas e perguntas* (1953), seleção de artigos publicados na imprensa em anos anteriores, Otto Maria Carpeaux, ao tratar de Whitman como “trovador americano” e dos poetas afinados com ele (“poetas whitmanianos”), dizia haver alguns “notáveis e até um poeta tão notável como o espanhol León Felipe” (Carpeaux, 1999, p. 503).

Quando da viagem de León Felipe em 1954 ao Uruguai, e acompanhando sua estada em Montevidéu, o suplemento do jornal carioca *Tribuna de Imprensa* dedicou uma página inteira ao autor de *Ganarás la luz*, com duas matérias em destaque. Nos jornais do PCB, como a *Voz operária*, seu nome vinha associado sempre ao exílio e à resistência, como ocorria também com frequência no caso de Alberti.¹⁹

Por último, vale observar que a poesia de León Felipe e a de vários de seus contemporâneos entre nós não se davam a conhecer entre nós apenas pela leitura silenciosa. Nas páginas do citado *Diário de Notícias* e em outros tantos importantes jornais não só do Rio, do país, Berta Singerman, cantora judia de origem russa radicada na Argentina desde a infância, fazia uma

19 A evocação de seu nome dá-se em nota de apoio ao apelo à frente comum contra o franquismo e pela república na Espanha, quando da greve geral de Barcelona (“Barcelona é apenas o começo”. *A voz operária*. 1951). Interessa-me ainda investigar se sua acolhida se deu aqui em moldes similares ao que se verificou na imprensa brasileira com o andaluz exilado em Buenos Aires, conforme demonstrou Carvalho (2018, p. 199-215).

carreira de sucesso com recitais de declamação literária pela América do Sul, apresentando-se também no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1948, seguido de novas temporadas, com um repertório que incluía poemas de León Felipe (“Me compraré una risa” e outros poemas) ao lado de Lorca e de poetas brasileiros traduzidos para o espanhol, como Bilac e Jorge de Lima. O poder, o verdadeiro assombro da interpretação irônica, mordaz, que ela dava ao “riso mecânico do mundo” — “riso assalariado, [...] que se aluga e se compra”, de propaganda e pregão, convertido ele próprio em mercadoria, definindo uma cultura da superficialidade e da alienação pelo ocultamento “da sombra e da miséria”, tão duramente denunciado por León Felipe — pode ainda hoje ser apreciado por seu registro sonoro em plataformas digitais.²⁰

Os recitais de Berta Seligman constituíram, à época, um gênero celebrado de divulgação de poesias, e decerto por influência ou inspiração de seu modelo surgiram outras tantas recitadoras, mesmo entre nós, como uma declamadora do norte do país, de nome sugestivo — Dulcineia Paraense —, que mantinha em seu repertório León Felipe e outros grandes nomes da poesia hispânica e hispano-americana, ao lado de uma amostra representativa da prata da casa. Em outro número do mesmo *Correio da Manhã* do ano de 1948, em que Drummond publicou sua tradução de León Felipe, João César Borba dava à estampa o artigo “A volta da declamação” para tratar da retomada dessa arte pela “*disease* famosa”, transcrevendo justamente o

20 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vi34R7KsZxs>

citado poema do zamorano incluído em seu repertório de recitações (“Me comprare una risa”, recolhido em *Español del éxodo y del llanto. Doctrina, Elegias y Canciones*, de 1939). Essa forma de divulgação ou circulação poética — que não era nova, mas ganhava outro vigor²¹ — é algo que fascina e se busca desdobrar oportunamente, para além desta sondagem preliminar da moderna poesia espanhola entre nós, no período aqui circunscrito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- Alberti, Rafael (org.). *Romancero general de la guerra española*. Buenos Aires: Patronato Hispano Argentino de Cultura, 1944.
- Aleixandre, Vicente. *En un vasto dominio*. Madri: Revista de Occidente, 1962.
- Andrade, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- Andrade, Carlos Drummond de; Guimarães, Julio Castañon (org.). *Poesia traduzida*. São Paulo: CosacNaify, 2011.

21 Em alguns jornais, chegava-se a falar em um novo modo de fruição da poesia, o que não era bem o caso. Em 1970, Montezuma de Carvalho traz uma síntese da trajetória de Berta Singerman como declamadora de poesia, a partir da entrevista que ela concedeu a Santiago Kovadloff e publicada na revista *Comentário* de Buenos Aires, na qual o jornalista destaca toda uma plêiade de poetas declamadores como ela, destacando justamente León Felipe, recentemente falecido. Carvalho relata, ainda, que a própria Singerman identificava a seu entrevistador quais poetas ela considerava bons intérpretes na leitura em voz alta de poesia, dentre os quais ela citava Rafael Alberti. Conforme me informou Mayra Moreira Carvalho, Berta Singerman despertou a atenção de Maria Tereza Leon ainda em 1926, antes mesmo de casar-se com Alberti e vivendo em Burgos. Depois de assistir a um recital da artista argentina, escreveu o artigo de jornal intitulado «El arte de Berta Singerman» no qual ressalta suas impressões sobre “la extraña maga del ritmo del lenguaje” (León, 2003, p. 316).

- Arrieta, José Ángel Ascunce. *Religiosidad y profetismo en la poesía de León Felipe*. VVAA. *León Felipe; ¿Quién soy yo?* Zamora: Fundación León Felipe; Ayuntamiento de Zamora; AC/E; Junta de Castilla y León, 2018. p. 58-87. Disponível em: https://www.fundacionleonfelipe.com/FLF_documentos/AF-LeonFelipe.pdf. Acesso em: 6 set. 2025.
- Beraldo, Renilson. Conhecimento médico em trânsito: um estudo sobre o circuito germano-hispano-brasileiro (1920-1930). *REB. Revista de Estudios Brasileños*, [s.l.], v. 10, n. 21, p. 169-182, 2023.
- Borda *América Latina*: Palavra, Literatura e Cultura, São Paulo, Memorial da América Latina; Campinas: Editora da Unicamp, 1995. v. 3.
- Camilo, Vagner. *Drummond: da Rosa do povo à rosa das trevas*. Cotia: Ateliê Editorial/ANPOLL, 2001.
- Camilo, Vagner. *A Modernidade Entre Tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*. Cotia; São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2020.
- Carpeaux, Otto M. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984, v. VIII.
- Carpeaux, Otto M. *Ensaio reunidos 1942-1978*. Rio de Janeiro: Topbooks/UniverCidade Ed., 1999.
- Carvalho, Joaquim de Montezuma de. *Berta Singerman ou a poesia declamada*. Suplemento Literário de 02 jan 1970, p. 5.
- Carvalho, Mayra Moreyra. Sobre literatura e exílio ou uma visita a um poeta desterrado. *Fólio - Revista de Letras*, Feira de Santana, v. 10, p. 199-215, 2018.
- Carvalho, Mayra Moreyra. ¿Pintamos horrores, Portinari, escribimos horrores, amigo?: Rafael Alberti frente a la pintura de Candido Portinari. In: Sánchez, Mariela (org.). *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI*: Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura españolas contemporáneas. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2019. p. 755-774.

- Carvalho, Mayra Moreyra. No se sabe de quién esta voz: memória do intercâmbio artístico entre Cecília Meireles, Rafael Alberti e Luís Seoane. *In*: Suzuki, Júlio César; Nepomuceno, Maria Margarida Cintra; Araújo, Gilvan Charles Cerqueira de (org.). *Intelectuais em Circulação na América Latina: diálogos, intercâmbios, redes de sociabilidade*. São Paulo: FFLCH/USP, PROLAM/USP, 2021. p. 236-264.
- Carvalho, Mayra Moreyra. Intercambios poéticos Brasil-España: Manuel Bandeira y la traducción de un poema de Rafael Alberti. *Diablotexto Digital*, [s.l.], v. 12, p. 187-208, 2022.
- Carvalho, Mayra Moreyra. Versos escritos n'água-: uma aquarela de Rafael Alberti para Manuel Bandeira. *Texto Poético*, [s.l.], v. 19, p. 62-81, 2023.
- Carvalho, Mayra Moreyra. A tradução de um soneto ou o que um soneto pode traduzir: “El toro de la muerte”, de Rafael Alberti, por Manuel Bandeira. *Limite. Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonia*, [s.l.], v. 17, p. 85-104, 2023.
- Carvalho, Ricardo Souza de. Murilo escreve cartas aos espanhóis. *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira, [s.l.], n. 8, 9, 2008.
- Carvalho, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Editora 34/USP/CAPES, 2011.
- Felipe, León; Paulino, José (ed.). *Ganarás la luz*. Madri: Ediciones Cátedra, 1990.
- Herrera *La Ilusión de las Formas: Escritos sobre Banchs, Molinari, Mastronardi, Wilcock y Madariaga*. Buenos Aires: El Imaginero, 1988.
- Lechner, J. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.
- LEITURA — Crítica e Informação bibliográfica, Rio de Janeiro, ano V, n. 42, abril de 1942.

- León, Maria Teresa. El arte de Berta Singerman. *In: Nebrera, Gregorio Torres (ed.). Obras dramáticas. Escritos sobre teatro.* Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2003. p. 316-317.
- Marco, Valéria de. Carpeaux: mediador entre a literatura das ‘duas Espanhas’ e o Brasil. *Estudos Avançados*, [s.l.], v. 27, o. 77, p. 319-332, 2013.
- Martins, Hércio. *Pedro Salinas (Ensaio sobre sua poesia amorosa)*. Rio de Janeiro: Os Cadernos de Cultura (Departamento de Imprensa Nacional/Serviço de Documentação/Ministério da Educação e Cultura), 1956.
- Mendes, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995.
- Merquior, José G. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1975.
- Merquior, José G. *A Astúcia da Mímese. Ensaio sobre Lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- Piazza, Maria de Fátima Fontes. Políticas de amizade: Portinari e o mundo cultural ibero-americano. *TOPOI*, [s.l.], v. 7, n. 12, p. 222-246, 2006.
- Pliego, Benito del. *León Felipe*. Madri: Editorial Eneida, 2014.
- Prieto de Paula, Angel L. Garcilaso, poeta moderno. *Cultura. La Prensa CABA*, 08 abr. 2001.
- Santos, Margareth dos. Un poema tirado al mar: contactos poéticos entre Carlos Drummond de Andrade y José Agustín Goytisolo. *Revista de Filología y Lingüística*, [s.l.], v. 38, n. 2, p. 63, p. 63-74, 2012.
- Sham, Jorge Chen. La responsabilidad humana: el poema ‘Pie para El niño de Vallecas de Velázquez, *Filología y Lingüística*, [s.l.], XXX, n. 2, p. 17-23, 2004.
- Zonana, Víctor Gustavo. El Hijo Pródigo en la Poesía Argentina del ‘40: Enrique Molina. *Revista de Literaturas Modernas*, [s.l.], n. 31, p. 193-218, 2001.

Memoria y Visiones de la Cultura en *La Arboleda Perdida. Libros I y II*

*Memory and Visions of Culture in La arboleda
Perdida. Libros I y II*

Dra. Silvia Cárcamo

Recebido em: 19 de fevereiro de 2025

Aceito em: 21 de fevereiro de 2025

doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p77-106

Dra. Silvia Cárcamo
Professora Emérita da UFRJ.
Licenciada em Letras (Universidad
Nacional de Rosario), Mestre
e Doutora em Letras Neolatinas
(Universidade Federal do Rio
de Janeiro). Estágio de pesquisa
Pós-Doutoral na Universidade
Autônoma de Barcelona (2009).
Membro efetivo da Pós-Graduação
em Letras Neolatinas da UFRJ. Foi
presidenta da Associação Brasileira
de Hispanistas.
ORCID: [https://orcid.org/
0000-0002-1633-0077](https://orcid.org/0000-0002-1633-0077)
Contato: silviacarcamo@letras.ufrj.br
Brasil

Palabras clave: Memoria;
Visiones de la cultura;
Rafael Alberti; Exilio;
Autobiografía.

Keywords: Memory;
Cultural
visions; Rafael Alberti; Exile;
Autobiography.

Resumen: En el discurso autobiográfico y memorialista de *La Arboleda Perdida. Libros I y II*, correspondientes a la etapa de exilio americano, se desarrollan las visiones de la cultura de Rafael Alberti. Las conexiones y desplazamientos entre lo popular, lo culto y la cultura de masas (Chauí, Blanco, Williams, Martín-Barbero) revelan una reflexión verdaderamente democrática y moderna del autor, coherente con la autfiguración (Heinich, Premat) del escritor.

Abstract: Inside the autobiographical and memoirist discourse of *La Arboleda Perdida. Books I and II*, corresponding to the stage of American exile, develop Rafael Alberti's visions of culture. The connections and displacements between the popular, the cultured and the mass culture (Chauí, Blanco, Williams, Martín-Barbero) demonstrate a truly democratic and modern reflection of the author, consistent with the auto-figuration (Heinich, Premat) of the writer.

1. MEMORIA, EXILIO Y AUTOBIOGRAFÍA

Ante la edición argentina de 1959¹ de *La Arboleda Perdida*, en la que constan únicamente los libros I y II de las memorias de Rafael Alberti, dos rasgos se nos presentan como relevantes ya en una lectura inicial. En primer lugar, la exposición de las fracturas del sujeto que escribe inscriptas en la estructura del texto, en su organización y hasta en la tipografía. Fragmentos en cursiva provocan, en ocasiones, la interrupción de la lectura en el Libro I, suscitando, así, la pregunta acerca del sentido de los cambios de posición del sujeto que conduce el relato. Podemos afirmar que en el mismo plano de la enunciación emergen los desgarramientos del yo que escribe en situación de exilio. Aquel que se interna en la “Arboleda Perdida” de la infancia y de la adolescencia, con constantes remisiones a la vida en el exilio, muestra igualmente la otra arboleda perdida situada lejos de España, en su casa de Castelar, cerca de Buenos Aires, y nombrada como “mi graciosa Arboleda Perdida americana” (Alberti, 1977, p. 319), una de sus residencias rioplatenses, posterior al menos prolongado exilio en París. El contexto de la escritura de esos libros se hace sentir porque el narrador lo evoca permanentemente en los fragmentos diferenciados por el uso de cursiva. En cambio, en el Libro II los textos diferenciados por el tipo de letra encabezan los

1 Adoptamos la cuarta reimpresión (marzo de 1977) en Biblioteca Breve (Seix-Barral), que reproduce la Primera edición de 1959 (Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora). En México se editó en 1942 el Libro I: “*La arboleda perdida (libro primero de memorias) y otras prosas*. Editorial Séneca, s.f. [pero 1942]. Contiene las siguientes “otras prosas”: *Una historia de Ibiza, La miliciana del Tajo (balada) y Las palmeras se hielan*.” En: Alberti, Rafael. *Obras completas. Prosa II. Memorias. La arboleda perdida* (Ed. de Robert Marrast) Barcelona, Seix-Barral, 2009.

capítulos, pero igualmente incluyen el tiempo del presente de la escritura antes de internarse en los recuerdos de su país de origen. En segundo lugar, nos sorprende el aviso del sujeto autobiográfico anunciando la continuidad de esas memorias y la aparición de versiones ampliadas en un futuro impreciso. Casi hacia el final del Libro II escribe “Pero sobre el Guillén de hoy hablaré en los próximos libros de estas memorias”. (Alberti, 1977, p. 272) y más adelante “Otras imágenes guardo de don Miguel [Unamuno], pero éstas pertenecen al próximo volumen de mis memorias” (Alberti, 1977, p. 314). El efecto que de pronto provoca en el lector es el de estar acompañando una historia inacabada a pesar de que el predominio de la disposición cronológica de los hechos parezca proponer la lectura continua y completa. Por esa promesa de otras versiones en el futuro se nos figura una narrativa que tiene algo de desbordante. Es como si el sujeto autobiográfico nos dijera que, mientras la vida continúa hay posibilidades de variaciones y de otros episodios de la historia y de que nunca todo está dicho. La escritura de otros tres libros que completan la versión final de *La Arboleda Perdida* con más de un millar de páginas confirma que el autor cumplió con lo anunciado en los dos primeros libros.² En su conjunto, un eje central lo constituye la explicación de su producción poética según la cual cada poema y cada libro se halla asentado en experiencias que remiten a la vida personal conectada con la vida social.

2 *Prosa II. Memorias* (Edición de Roberto Marrast) incluye los cinco libros de *La arboleda perdida*, *Visitas a Picasso (Recuerdos para La arboleda perdida)*, *Capítulos no incluidos en La Arboleda perdida*, *Notas y variantes y Apéndices*. Completan en total 1237 páginas. Barcelona, Seix-Barral, 2009.

2. RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS E CULTURA

Nos interesa enfocar en nuestra lectura de los Libros I y II de *La Arboleda Perdida* algunas escenas en las que las reflexiones sobre la cultura se entrelazan con el relato autobiográfico al percibir en esa articulación una deriva importante de las memorias del poeta. Nuestro objetivo es mostrar cómo Alberti se esforzó por construir una visión amplia, democrática y sin prejuicios, exponiendo, de ese modo, aun en el recuerdo de los primeros años de su vida, convicciones ético-estéticas sobre el lugar de la cultura en la vida social.

Sabemos que con *La Arboleda Perdida* el autor vino a enriquecer la gran literatura autobiográfica y memorialista del exilio español en América.³ El testimonio histórico, la experiencia del desarraigo, las dificultades materiales, las desconfianzas entre exiliados, los contrastes entre España y América, y los comentarios sobre la obra propia o acerca de las de otros artistas pueblan ese vasto campo de escritura que adoptó modos diversos de lo autobiográfico. A ese campo de escritura pertenecen también los numerosos textos críticos en los que Alberti se sitúa como protagonista, desde una posición de cercanía, al comentar obras y trayectorias de escritores amigos o de otros períodos.

Memorias, cartas, diarios, confesiones y entrevistas constituyen los géneros que dieron cauce a la literatura del exilio. Nos parece evidente y significativo que las diferentes modalidades de lo autobiográfico hayan ido ganando en

3 Entre otras, se destacan *Diarios*, de Rosa Chacel, *Delirio y destino* y *La confesión: género literario*, de María Zambrano, *Memorias de la melancolía*, de María Teresa León, *Recuerdos y olvidos*, de Francisco Ayala, *Los pasos contados*, de Corpus Barga, *Los días están contados*, de Juan Gil-Albert, *Diarios*, de Max Aub.

los estudios críticos de los últimos años una dimensión tal que provocó un desplazamiento una vez que las mismas pasaron, de ocupar un lugar más bien marginal y paralelo respecto a la atención prestada a la obra mayor —de ficción, de poesía y dramática—, a ser consideradas, incluso, un campo interesantísimo que ilumina aspectos de la creación central de los escritores.

Los estudios sobre esos textos autobiográficos focalizaron especialmente las cuestiones de género. Se propusieron diferenciar, por ejemplo, el diario de la autobiografía y prestaron atención al archivo de cartas y escritos personales. En un estudio reciente, Mayra Carvalho atiende a la confluencia de los géneros de la carta y de la poesía en los poemas dispuestos a modo de diálogo entre Rafael Alberti y José Bergamín. La autora fundamenta a lo largo de su investigación sobre esos poemas las razones por las cuales “las cartas-poemas” de Alberti y Bergamín “*são um conjunto privilegiado para examinar a complexidade do universo dos exilados republicanos e a ‘fratura incurável’ na expressão de Said, que o exílio representou*”. (Carvalho, 2024, p. 111). Además de transparentar la historia de una amistad en el diálogo entre los poetas, como demuestra el mencionado estudio, se manifiesta el debate central sobre poética y política.

Otros estudios ahondaron en la enunciación del memorialista o del yo autobiográfico, en su autofiguración, y en la figura del lector inscripta en esos textos y se concentraron en la narración de una vida marcada por el trauma de la guerra y del exilio. Las teorías desarrolladas sobre la memoria histórica y personal contribuyeron a identificar núcleos de sentido relevantes en esos textos en que el yo o el nosotros se impone con toda su potencia.

Una obra monumental como la de Paul Ricoeur que reflexiona sobre la memoria, la historia y el olvido resultó particularmente fructífera. Uno de los subtítulos de su grandioso libro *La memoria, la historia y el olvido*, aquel que corresponde al aporte de Maurice Halbwachs, hace referencia a “la memoria fracturada por la historia” (Ricoeur, 2010, p. 673), expresión que consideramos acertada para caracterizar a muchos relatos del exilio español.

3. DISTINCIONES EN EL CAMPO DE LA CULTURA

La perspectiva que adoptamos en el presente estudio nos lleva a leer en los Libros I y II de *La Arboleda Perdida* las reflexiones que terminan por diferenciar y vincular al mismo tiempo y con especial interés la cultura popular, la erudita o del canon y la cultura de masas. Priorizamos al Alberti que escribiendo sus memorias reflexiona sobre la cultura en los primeros años de su vida. En este movimiento marcado por confluencias emerge el modo en que las vivencias se arraigan en la memoria cultural siempre abierta a nuevas interpretaciones. Como veremos, el texto autobiográfico incluye episodios marginales en los cuales no deja de estar presente la memoria cultural. El enfoque que elegimos se halla iluminado asimismo por la idea de que es por la memoria que se producen las intervenciones del sujeto que cuenta una vida en relación a las vivencias culturales. En un juego entre el olvido y la memoria se orienta el proceso inherente a toda revisión del pasado. La experiencia vital y aquella que resulta del sedimento de lecturas y encuentros buscados o casuales conforman una totalidad indisociable. Resulta

oportuno traer a colación la sentencia de Luis García Montero para referirse a Paco Taibo I, otra víctima del desarraigo. García Montero agrega una dimensión más amplia en su lectura de los textos del citado autor al afirmar que “El diálogo con el tiempo resulta siempre para un escritor uno de los campos más profundos del debate ético” (García Montero, 2017, p. 10). La dimensión temporal, en la que el interrogado es el tiempo mismo a través de una memoria que rememora experiencias culturales palpita también en *La Arboleda Perdida*.

En el libro de Alberti, dentro del relato autobiográfico se desarrolla una verdadera visión abierta capaz de valorar la heterogeneidad y la complejidad de los procesos culturales adoptando una perspectiva histórica que posibilita identificar en el presente la persistencia de formas del pasado y de valorar procedimientos de encuentro y transformación de lo popular y lo erudito en la cultura de masas. La crítica cultural se encarna en las vivencias personales hasta hacerse parte esencial de las mismas.

Señalamos al comienzo de nuestro texto que *La Arboleda Perdida* formaba parte del conjunto de escrituras autobiográficas del exilio español. Añadimos ahora que vasos de comunicación subterráneos las vinculan. Por razones de espacio y para evitar la dispersión, nos remitiremos únicamente a la presencia fugaz de Alberti en la obra de Rosa Chacel. Uno de los núcleos de los escritos personales de la escritora se destina, al igual que notamos en el autor de *La Arboleda Perdida*, al comentario de las lecturas que le interesaban y de aquellas que rechazaba. Pero, ¿cómo Alberti se introdujo en la literatura personal de Rosa? Nos parece singularmente significativa la mención del nombre

del poeta en *De Mar a Mar*, libro que reunió las cartas que intercambiaron la exiliada española que residía en Rio de Janeiro y la por entonces joven-císima escritora catalana Ana María Moix. Por una anotación del 23 de octubre de 1965 de *Alcancía: Ida*, título de la primera parte del diario de Rosa, sabemos que esta había recibido “una carta de una chica de Barcelona muy entusiasmada con *Teresa*, sobre todo con el prólogo” (Chacel, 1982, p. 425). A partir de esta carta y durante casi una década, de 1965 a 1975, ambas escritoras mantuvieron una correspondencia constante. Si desde el principio se planteó una relación desigual entre la discípula y la maestra o autoridad, no deja de ser verdad que también Rosa fue alimentándose de las novedades literarias de España al ritmo de las cartas recibidas. Incluso se entera por ella de la resistencia que oponían los jóvenes intelectuales a la dictadura franquista. De este modo, visualizamos en este diálogo un estímulo fructífero en el contacto entre generaciones que fueron separadas por la guerra y el oscurantismo que le continuó. Como en el caso de Alberti, la vida narrada de la escritora exiliada es indisociable del discurso crítico.

En carta escrita en Barcelona el 26 de octubre de 1965, Ana María Moix le informa a su reciente amiga lo siguiente:

Entre los muchos libros que he leído últimamente me ha encantado *La arboleda perdida*, libro de memorias de Rafael Alberti [...]. Ofrece una visión muy personal, aunque creo que es bastante acertada, de casi todos los poetas de su generación, que para mi gusto la mayoría son mucho ... mejores que él, tal es el caso de Cernuda, Aleixandre, Salinas, Lorca. El libro es delicioso. También bastante falso, pero tal vez debía ser así. (Chacel; Moix, 1982, p. 34)

Veamos el fragmento que nos interesa de la respuesta de Chacel en carta fechada el 8 de noviembre del mismo año:

Voy a procurarme la autobiografía de Alberti que me interesa mucho. Comprendo que no sea su poeta preferido, pero tengo la impresión de que no conoce bien sus comienzos: la evolución de la poesía española tiene en él una importancia grande. Por ejemplo, su poesía social, que es lo que en realidad le ha destruido, tiene en su principio una importancia grande; es decir que, en su principio, cuando es un camino nuevo, afrontado por él, es absolutamente positiva. ¿Conoce usted el poema —no sé en qué tomo está— “Carta abierta”? Ese poema *dice* probablemente más que lo que ahora haya podido decir en la autobiografía. (Chacel; Moix, 1982, p. 39)

Nos sorprende que Rosa Chacel haya ignorado *La Arboleda Perdida*, publicado diez años antes en Buenos Aires, cuando en la misma época ella estaba escribiendo, también en América, unos diarios tan relacionados con el libro de Alberti. Tal vez debamos considerar que, además de diálogos y acercamientos, se daban en el exilio situaciones de distancia, aislamiento y dispersión. En las precisas consideraciones de Rosa, desde su posición de autoridad ante la lectora voraz y algo ingenua —abundan en exceso los “me gusta” o “no me gusta” en las impresiones de Ana María— Alberti es apreciado como un poeta decisivo para el futuro de la poesía española. Sin haber leído *La Arboleda Perdida* la escritora recuerda el importante poema “Carta abierta” incluido en *Cal y Canto* (1927). En el destaque concedido a “Carta abierta”, José-Carlos Mainer, en el tomo 6 de *Historia de la Literatura Española*, viene a coincidir con Rosa al acordarse de “su fragmento más

conocido y si bien se mira, más premonitorio de un futuro que aguardaba” (Mainer, 2010, p. 517). Se refiere, por supuesto, a los siguientes versos de “Carta Abierta” que cita a continuación: “yo nací —¡respetadme!— con el cine. / Bajo una red de cables y de aviones. / Cuando abolidas fueron las carrozas / de los reyes y al auto subió el Papa”. (Mainer, 2010, p. 517). Su relación con la cultura de masas, la participación en proyectos cinematográficos junto a su compañera María Teresa León, ya en el exilio argentino, su intensa exposición mediática favorecida porque su poesía fue cantada y grabada por músicos famosos, son hechos que no resultan ajenos a esa comprensión temprana de las transformaciones tecnológicas que afectaron a la cultura del siglo XX.

Por los diarios póstumos de Chacel, publicados bajo el título *Alcancía. Estación Termini* (1998) sabemos de los encuentros entre la escritora y Alberti en la España democrática de los años ochenta, ambos siendo reconocidos con premios y homenajes y circulando por todo el país gracias a invitaciones en las que se reafirmaba, sin despreciar los recursos mediáticos de visibilidad, el giro hacia un cambio político para el cual era oportuna la recuperación de esa generación perdida. En la entrada del 18 de junio de 1989 Rosa escribe “salió en *El País* el artículo de Rafael” (Chacel, 1998, p. 345), con la aclaración, que transmite vergüenza, de que está dedicado a ella. Se hace necesario subrayar que la posición canónica del escritor no hace perder de vista la valoración de Alberti en la tradición ibérica de la cultura popular, un asunto ampliamente abordado por la crítica. En la ya mencionada *Historia de la Literatura Española*, en el tomo 8, José María Pozuelo Yvancos evalúa

como innovadora las intervenciones originales de la Historia Literaria de Valbuena Prat, cuya primera edición fue publicada en Barcelona en 1937. Según el crítico uno de los aciertos de la que considera la primera historia moderna de la literatura española, fue haber introducido algunas cuestiones centrales y puntuales, entre las que menciona el estudio de “lo popular y lo culto en la poesía de Rafael Alberti” (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 583).

4. TRADICIÓN CULTURAL, LO POPULAR Y LO MASIVO

Ahora bien, el artículo sin desperdicio sobre el lugar de lo popular en la poesía de Alberti lo publicó Pedro Salinas en 1943 bajo el título “La poesía de Rafael Alberti”. Republicado sin ningún cambio en *Literatura Española Siglo XX*, el texto de Salinas expone una visión general de las etapas, que él llama “tonalidades”, en la poesía de su amigo y compañero de las aventuras poéticas que los vincularon como protagonistas de la Generación del 27. Por su importancia nos detendremos en el mencionado artículo. Salinas comienza por identificar en los poemas de los libros *Marinero en Tierra*, *La Amante* y *El Alba del Alhelí* una primera “tonalidad”, que describe como “puesta toda ella bajo el signo de lo popular” (Salinas, 2001, p. 198). Inmediatamente especifica el sentido de la propia expresión “lo popular” para aclarar que en el caso de Alberti no se relaciona directamente con el pueblo dándole una interpretación que expresa con las siguientes palabras:

Enlaza con una tradición de popularismo muy remota en la poesía española y que no ha tenido en nuestro tiempo floración tan atinada y copiosa como la de esas obras de este poeta. Es un

popularismo domeñado por la inteligencia y la gracia de lo culto;
(Salinas, 2001, p. 198)

Con el afán de rescatar y elogiar esa primera poesía de Alberti, Pedro Salinas pone en juego la jerarquía que valora lo culto frente a lo popular. Las elecciones léxicas lo revelan de manera rotunda: lo que salva a la poesía de Alberti en esta etapa es “la inteligencia” y la “gracia” de lo culto que atenúa “la bravura” y “aspereza” de la poesía del pueblo, provocando “una trasfusión de virtudes de esas dos actitudes poéticas” (Salinas, 2001, p. 198). Como ejemplo remoto, Salinas recuerda las Serranillas del Marqués de Santillana.

No discutimos su interpretación, pero resta preguntarse si el Alberti que enlaza lecturas, apreciaciones y experiencias vitales de *La Arboleda Perdida* aceptaría las jerarquías que dominan en el artículo de su amigo. Una segunda “tonalidad” sería inaugurada con *Cal y Canto* de 1927, simultánea a la reivindicación del poeta Luis de Góngora. El crítico subraya, sin embargo, que no existe en este libro influencia de Góngora sino de la “tradicción gongorista”, al servicio de nombrar el mundo moderno. Ya en la tercera etapa, expresada en *Sobre los Ángeles*, de 1928, liberado de todas las influencias, Alberti manifiesta —nos explica Salinas— la angustia del poeta en poemas que indagan en las zonas más profundas de la vida humana. En el Libro II de *La Arboleda Perdida* el autor confiesa, desde la intimidad, las circunstancias asociadas a la escritura de los poemas de *Sobre los Ángeles* señalando que “se me revelaron entonces los ángeles, no como los cristianos, corpóreos, de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del

espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza.” (Alberti, 1977, p. 264)

Sin duda la alianza entre lo popular como creación del pueblo y la tradición culta existe en la poesía de Alberti, pero ello no nos permite olvidar que en aquellos días cruciales de la Guerra Civil el escritor proponía extender la escritura más allá de la esfera de los letrados, idea justificada en la propuesta de una “poética de la urgencia” con obras destinadas a un público masivo y popular. En el texto recuperado para una selección de su prosa con el título “Teatro de urgencia”, publicado originalmente en el número 1 de “Boletín de Orientación teatral” en 1938, leemos

[...] se necesitan obras. Jóvenes escritores, soldados, campesinos, obreros de los talleres y las fábricas: sin timidez, con decisión y entusiasmo, escribid y enviadnos vuestros trabajos (...), en la seguridad de que siempre encontraréis una acogida digna de vuestro esfuerzo, unas palabras de orientación en vuestro camino. (Alberti, 1980, p. 80)

Ir hacia el pueblo colocaba al intelectual y al letrado en el lugar de comentar o lector de lo producido por el pueblo, y de ese modo Alberti imaginaba una ampliación del campo de la escritura y de la literatura mediante la participación directa, sin mediaciones, en la cual las experiencias populares debían ser contadas por todos los sujetos comprometidos con una auténtica transformación social. Late en esa idea la importancia de la cultura en los proyectos revolucionarios y aunque sea más que conocida su fidelidad al Partido Comunista, no nos parece inadecuado recordar en este punto las referencias sobre la cultura popular formuladas desde el anarquismo. Según

los comentarios de Jesús Martín-Barbero fueron los anarquistas quienes insistentemente “piensan sus modos de lucha en *continuidad* directa con el largo proceso de gestación del pueblo” (Martín-Barbero, 1993, p. 23). Allí radicaría una de las propuestas de la no separación entre arte y vida, entre política y vida que Alberti asume a pesar de las críticas de muchos escritores. Hacia el final del *Libro II* de *La Arboleda Perdida*, frente a la crítica negativa con que fue evaluada su obra de teatro *Fermín Galán*, Alberti ensaya un comentario que es a la vez una autocrítica y una justificación, enfocando, precisamente, en el público, en el receptor la incapacidad de comprender la obra:

(...) mi mayor equivocación fue haber sometido un romance de ciego, cuyo verdadero escenario hubiera sido el de cualquier plaza pueblerina, a un público burgués y aristocrático, de uñas todavía, sectario en cierto modo y latentes en él, aunque no lo supiera, todos los gérmenes que en el curso de muy pocos años se desarrollarían hasta cuajar en aquel sangriento estallido que terminó con el derrumbe de la nueva República (Alberti, 1977, p. 315).

Situados en nuestro presente resulta oportuno ahora recordar que las posiciones sobre la cultura y su papel en la vida humana y en los proyectos colectivos ocupan un lugar central en los debates contemporáneos. Como un punto de partida actual nos detenemos en el abordaje de Marilena Chauí, quien comienza por proponer un concepto de cultura alejado de su uso más común, para inmediatamente detectar en la distinción entre cultura popular y erudita el peso de los prejuicios ideológicos de una sociedad dividida

en clases sociales. Según la pensadora, la cultura no sería un conjunto de saberes sino “la capacidad del ser humano de relacionarse con lo ausente a través de símbolos” (Chauí, 2018), es decir, por el trabajo y la palabra. Por la ideología, sobre y frente a la cultura producida por el pueblo, se valora la que crean los hombres “cultos”. La cultura de masas resultaría de la apropiación de ambas, afirmando también la pensadora que cuando ese tipo de manifestación cultural retoma lo popular es para simplificarlo, empobrecerlo y transformarlo en diversión. No obstante, Chauí reconoce en el pueblo tanto la actitud conformista de aceptar la dominación como la capacidad de resistencia.

Una definición de “cultura de masas”, escrita por Alejandro Blanco para la obra *Términos críticos de sociología de la cultura*, dirigida por Carlos Altamirano, contempla, en principio, la lógica de los razonamientos de Marilena Chauí. En el libro mencionado, cuyo objetivo es presentar los conceptos centrales de la crítica cultural contemporánea, el artículo “cultura de masas” se abre con las siguientes afirmaciones:

Usada generalmente en términos peyorativos, la expresión designa un tipo de cultura de carácter superficial y mediocre, destinada a explotar los gustos (v. GUSTO) más triviales del gran público. Entre los materiales típicos de la cultura de masas suelen mencionarse novelas rosas, radioteatro, determinadas películas, comedias y espectáculos de revista, dibujos animados, historietas, canciones, novelas policiales, de relatos de ciencia ficción, obras de divulgación. La expresión denota igualmente los circuitos característicos de difusión de dichos materiales, los MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS y el hecho de que son consumidos por un gran número de personas (Blanco, 2002, p. 42).

Ahora bien, hacia el final del mismo artículo se relativiza y se atenúa esa condena con los argumentos que reproducimos a continuación:

el argumento relativo a la supuesta homogeneidad de la cultura de masas se ha visto debilitado frente al reconocimiento de la diversidad de la producción cultural en el ámbito de la cultura de masas. Se ha comprobado, igualmente, que la innovación y la experimentación no son patrimonio exclusivo de la cultura alta (Bell et *al.*, 1992; Eco [1965], 1995). En tal sentido, las diferencias que habría entre ambas en lo que respecta al rol de los creadores son menos pronunciadas de lo que la crítica había sugerido. (Blanco, 2002, p. 43)

Al relativizar los aspectos negativos de la cultura de masas y referirse a los prejuicios que subyacen en el establecimiento de jerarquías el autor entra en consonancia con las corrientes actuales proclives a destacar las relaciones dinámicas y de influencias mutuas en el ámbito de la cultura. Rechazar sin más la cultura de masas supone una visión excluyente y despreciativa del gusto del receptor. Raymond Williams, quien se encargó de rastrear el origen del uso del término “lo popular” desde el siglo XV, constata que el sentido de “cultura popular” como una manifestación de algo hecho por el pueblo para sí mismo se relacionó “*com o sentido de kultur des Volkes, de Herder, do final do século 18, mas pode-se distinguir como cultura folk dos sentidos recentes de **cultura popular** como contemporânea e também histórica*”. (Williams, 2007, p. 319). El mismo R. Williams, al historiar las sucesivas evoluciones del término Literatura destaca que, si en un principio se hallaba la oposición entre lo oral y lo escrito para concebir lo literario, luego se instituye la categoría de “literatura popular” o de lo “subliterario” “*para descrever obras*

que podem ser de ficção, mas não são imaginativas ou criativas e, portanto, são destituídas de interesse ESTÉTICO, e não são ARTE. (Williams, 2007, p. 257). Evidentemente, subyace en esta distinción algo del orden de lo jerárquico.

Precisamente con la intención de desmitificar esas jerarquías, Jesús Martín Barbero escribe su libro *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Ante las alarmas frente a la cultura de masas por parte de una línea del pensamiento de la modernidad, cuya figura emblemática fue en el siglo XX Theodor Adorno, quien solo vio en ella la degradación de valores puros y superiores, Martín Barbero advierte, en realidad, el rechazo de lo popular, asociado a lo masivo. El crítico construye un cuadro amplio y consistente de la trayectoria del pensamiento que condenó tanto la cultura de masas como lo popular con la convicción de que no es posible “pensar hoy lo popular actuante al margen del proceso histórico de constitución de lo masivo: el acceso de las masas a su visibilidad y presencia social, y de la masificación en que históricamente ese proceso se materializa” (Martín-Barbero, 1993, p. 10). Y ello supone comprender que hubo cambios tecnológicos que afectaron a la cultura de un modo general e irreversible.

5. VISIONES DE LA CULTURA, AUTOFIGURACIÓN Y MEMORIA

Volviendo ahora a *La arboleda perdida. Libros I y II* subrayamos que las semblanzas de escritores de la generación de Alberti y las informaciones sobre la obra de cada uno de ellos, así como las evaluaciones de la generación anterior —la de Miguel de Unamuno y Antonio Machado— y los

comentarios sobre los más jóvenes interesan particularmente a una historia de la literatura española. Pero a lo largo de las memorias del poeta el lugar de la tradición popular y la manera en que la Generación del 27 actuó frente al peso que la misma representaba constituyen parte de ese relato. La decisión de comenzar el mencionado libro de memorias con la escena de su nacimiento nos parece plena de significación si se lee a la luz del productivo concepto de autfiguración. Vale la pena citar el párrafo completo:

1902. Año de gran agitación entre las masas campesinas de toda Andalucía, año preparatorio de posteriores levantamientos revolucionarios. 16 de diciembre: fecha de mi nacimiento, en una inesperada noche de tormenta, según alguna vez oí a mi madre, y en uno de esos puertos que se asoman a la perfecta bahía gaditana: el Puerto de Santa María —antiguamente, Puerto de Menesteos—, a la desembocadura del Guadalete, o río del Olvido (Alberti, 1977, p. 11).

El lugar en que transcurrirá la infancia se densifica al arrastrar también la memoria del antiguo mito de Menesteo, originado en la tradición clásica. Otros dos datos anticipan y condensan las páginas siguientes de las memorias de *La Arboleda Perdida*: asociar su nacimiento a un día de tormenta y a la revuelta campesina ocurrida en Andalucía ese mismo año. En cuanto al primer dato, claramente señala claramente la melancolía que no deja de manifestarse en un memorialista y poeta vitalista como Alberti. Volveremos a este punto cuando indiquemos la razón de la presencia insistente de Gustavo Adolfo Bécquer en su obra. La información que indica la coincidencia de su nacimiento a las luchas campesinas es otra de las elecciones pensada por

Alberti. Todo el párrafo compone una autofiguración tal como la entiende la teoría contemporánea, que no la asocia a mentira ni a fabulación. Citando a Nathalie Heinich, autora de *Être Écrivain*, el crítico Julio Premat afirma que la identidad de los escritores es una construcción, resultado “de una operación vertiginosa: el paso de una actividad (‘escribo’) a un ser (‘soy escritor’)”. Colocado en una perspectiva histórica Premat afirma lo siguiente:

La importancia de las biografías podría analizarse en términos parecidos; la aparición de autorrepresentaciones del escritor que institucionalizan la relación entre lo biográfico y lo textual dataría del siglo XVIII. Progresivamente, el escritor se vuelve personaje, personaje de autor, cuyos rasgos dominantes y cuyas peripecias vitales transforman y determinan el sentido de los textos (Premat, 2009, p. 23).

Otra idea central del procedimiento de autofiguración es la que acentúa la imposibilidad del autor aislado ya que “observar el funcionamiento del concepto de autor en un texto implica una red relacional. Se es autor frente a, con respecto a, en reacción a, en contradicción con alguien o algo.” (Premat, 2008, p. 27). Postulamos que la inclusión de la política y las reflexiones sobre sus primeras experiencias culturales forman parte, en *La Arboleda Perdida* de una autofiguración en el proceso de construir la imagen del autor revolucionario, crítico, enemigo de los oscurantismos y admirador de lo popular por advertir en la creatividad un rasgo inherente a esa cultura.

Ya en la infancia, el escritor identifica lo retrógrado y negativo de la cultura religiosa que dominaba en parte de su familia y en los centros educativos en los que se formó. En estos últimos, a la represión del cuerpo y de

la inteligencia se unían las distinciones sociales que separaban, hasta por la ropa, al alumno más pobre del más pudiente, como vemos en la siguiente síntesis en la que se destaca la ignorancia y la repetición sin creatividad:

De todos aquellos colegios andaluces, tanto de los de primera como de segunda enseñanza, se salía solamente con la cabeza loca de padrenuestros, pláticas terroríficas, y con tal cúmulo de faltas de ortografía e ignorancias tan grandes, que yo, aún a los veinte años, después de cinco años en Madrid, me sonrojaba de vergüenza ante el saber elemental de un chiquito de once, alumno del Instituto Escuela o cualquier otro centro docente (Alberti, 1977, p. 28-29).

Frente a ese oscurantismo, que en la memoria de Alberti se adhiere a los rasgos de la “España Negra” descrita por muchos viajeros observadores por el país desde el siglo XIX, el autor de *La Arboleda Perdida* aprecia la intervención popular capaz de alterar y recrear la versión anterior, y retomarla introduciendo cambios. Uno de los ejemplos es el obrero que altera el verso del villancico “Acuéstate, esposo”, referido al esposo de la Virgen María, por “Acuéstate en el pozo”. Alberti advierte, maravillado en el cambio del verso la “transformación inesperada, variante sorprendente, base de la vida fresca y diversa de todo lo popular verdadero.” (Alberti, 1977, p. 23) Otro ejemplo aún más significativo por reunir en los principios de los cambios que incidieron en la industria cultural a ésta con la poesía popular de los gitanos y los proyectos de renovación de los jóvenes de la Generación del 27. Según el relato que leemos en el Libro II de las memorias de Alberti, en el contexto de una fiesta irreverente en la residencia de Ignacio Sánchez

Mejía en la que estaban presentes figuras como Juan Chabás, José Bergamín y Dámaso Alonso durante los años previos a la II República, de entusiasmada admiración por la poesía difícil de Luis de Góngora, el memorialista vivió una experiencia singular. En esa fiesta cantó el gitano Manuel Torres, el “Niño de Jerez” interpretando la parte de la zarzuela *La Corte del Faraón* que el artista popular titulaba “Las placas de Egipto”. Los poetas entendieron que se trataba, lógicamente, de “Las plagas de Egipto”. Después comprendieron que Manuel Torres no había cometido error ya que había escuchado los versos de esa zarzuela en discos, que en la época se llamaban “placas”, reproducidos por un fonógrafo en la calle. La reflexión de Alberti fue la siguiente:

[...] Llegando así el gitano, por ese camino de lo popular, compuesto a veces de ignorancias o fallas de la memoria, a su rara y magnífica creación: una nueva copla de cante jondo, sin sombra ya de tan absurdo modelo (Alberti, 1977, p. 260).

Lo más llamativo, sin embargo, consiste en la aproximación declarada de ese artista popular analfabeto a Góngora y Mallarmé, por lo que ambos representaban de innovación y libertad. Alberti recuerda una sentencia de Baudelaire que sugiere “*au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau*” (Alberti, 1977, p. 260). En esa historia se ponen en juego valores no jerárquicos en el ámbito de la cultura, según los cuales la exploración de lo desconocido es siempre saludable. Como saludables son también los desplazamientos de la tradición, culta o popular, hacia lo masivo.

La irreverencia y el humor se muestran indispensables para destruir lo viejo, pero ello no significa nunca indiferencia ni desconocimiento de la tradición de la literatura española. En los juegos humorísticos que consistían en visitar como personajes de la “Orden de los Hermanos de Toledo” el lugar de nacimiento de Garcilaso de la Vega o la Posada de la Sangre, de Cervantes, Alberti, Buñuel, Dalí y otros integrantes de la “Orden” mostraban la búsqueda de una filiación. Razona Julio Premat que escribir es “enfrentar al padre, es marcar la hoja con una marca transgresiva. Es inscribir, por lo tanto, al personaje que se crea en el juego de las influencias, de las filiaciones, de las rebeliones edípicas, de los parricidios y las expiaciones.” (Premat, 2009, p. 29). En *La arboleda perdida*, Alberti muestra los trayectos recorridos en esas búsquedas. A diferencia de otros escritores de su generación, él reivindica a Juan Ramón Jiménez, a quien continuó admirando a pesar de las críticas mordaces recibidas por parte de esa gran figura del modernismo hispánico. No es casualidad que Juan Ramón haya despreciado *Mariana Pineda*, de García Lorca y *La pájara pinta*, de Alberti por ver en ellas una simple zarzuela, datos registrados en *La arboleda perdida*. La sola inspiración en los géneros populares rebajaba a no arte cualquier obra.

En otra anécdota memorable que lo remite a 1930 se revela el Alberti transgresor por la conferencia pronunciada ante un público de señoras del *Lyceum Club Femenino*. La lectura del texto titulado “Palomita y Galápagos (¡No más artríticos!)”⁴ provocó la indignación de parte de la audiencia feme-

4 La curiosa conferencia fue incluida en *Prosas* bajo el título “Palomita y Galápagos” (p. 24-41), obra que consta en nuestras referencias bibliográficas.

nina. Imprevistamente fue un viejo conservador como Azorín quien apreció en la conferencia un fondo popular. Alberti registra ese episodio de 1930 en *La Arboleda Perdida*, copiando, sorprendido, el comentario de Azorín que escribió “Y Rafael Alberti se vuelve hacia lo primario, lo fundamental, lo espontáneo; Rafael Alberti se vuelve con los brazos abiertos hacia el pueblo” (Alberti, 1977, p. 291). La historia nos parece significativa por mostrarnos a un poeta en el que la transgresión y lo popular, o lo carnavalesco, según la teoría de M. Bajtin, se reconcilian y alimentan.

Mención aparte merecen las múltiples alusiones a Gustavo Adolfo Bécquer cuando exploramos la construcción de filiaciones que se explicitan en las memorias de Alberti. Por un lado, emerge una cierta identificación con la melancolía del romántico del siglo XIX, que se manifiesta en expresiones como las siguientes: “Horribles tardes becquerianas de lluvia y viento” (Alberti, 1977, p. 114); “Volví de nuevo a visitar los cementerios, con Bécquer en los labios.” (Alberti, 1977, p. 140) o “yo no soy andaluz, soy noruego por intuición y por simpatía personal a Gustavo Adolfo Bécquer.” (Alberti, 1977, p. 266). Por otro lado, al referirse a las “arpas becquerianas” (Alberti, 1977, p. 12) o identificar lecturas románticas o banales del poeta, del que admiraba su capacidad de creación de imágenes visualiza la necesidad de profundizar en el conocimiento de su poesía con enfoque contemporáneo. La atracción por lo fácil conectaba, en nuestra opinión, con el peligro que representaba la seducción que ejercía en los poetas lo popular. Al respecto, Alberti diagnostica, pensando en la poesía de García Lorca y en la suya propia, el riesgo ante “un andalucismo fácil, frívolo y hasta ramplón amenazaba con

invadirlo todo, peligrosa epidemia que podía acabar incluso con nosotros mismos.” (Alberti, 1977, p. 235). Inmediatamente, Alberti confiesa que esa epidemia fue combatida con la poesía difícil y con Góngora y lo dice con las siguientes palabras en la que se incluye él en primer lugar para después pasar al “nosotros”, es decir, a los dilemas de toda una generación: “Me propuse hacer de cada poema una difícil tarea de obstáculos. Góngora nos llegaba muy oportunamente. Su glorificación. Su glorificación y las infiltraciones de sus lianas laberínticas en nuestra selva poética nos ayudarían a conjurar el mal.” (Alberti, 1977, p. 235). En ese relato el poeta definía las tensiones vividas entre lo tradicional y lo nuevo, entre la simplicidad y la necesidad de innovación partiendo de la tradición.

El interés por la poesía y la vida de Bécquer es temprano y permanente en Alberti. En el periódico madrileño *El Sol* del 6 de septiembre de 1931 se publicó su artículo “Miedo y vigilia de Gustavo Adolfo Bécquer”, en el que se pregunta “Qué huésped de las tinieblas le ha visitado durante ese corto olvido de su sueño para traerle la noticia?” (Alberti, 1980, p. 56). Más adelante imagina que el poeta romántico “Necesita escaparse de la niebla, ser huésped de la luz, huir de los fantasmas.” (Alberti, 1980, p. 57) Esa escena del poeta escribiendo angustiado e insomne es apropiada por Alberti para describir circunstancias de su propia experiencia de escritura en algunos momentos de su vida.

Bécquer vuelve a aparecer ya en el exilio en Argentina cuando Alberti y María Teresa León realizan múltiples trabajos como modo de subsistencia

económica.⁵ En la etapa de apogeo del cine nacional⁶ los dos escritores asumieron la escritura de los guiones de las películas *La dama duende* (1945) y *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer* (1946)⁷, que llevaron a la pantalla, bajo las respectivas direcciones de los cineastas argentinos Luis Saslavsky y Alberto de Zavalía, la adaptación cinematográfica de la obra clásica de Calderón de la Barca y la recreación imaginativa de episodios de la vida de Bécquer. Con respecto a la primera obra Tiziana Pucciarelli observa que en manos de los guionistas “la comedia calderoniana se transforma en un gran espectáculo popular, y es un pre-texto para armar una fábula política donde el concepto de las dos Españas toma forma y movimiento en la gran pantalla.” (Pucciarelli, 2019, p. 259). En la película sobre Bécquer, aunque centrada en un asunto amoroso, la obra alude a las polémicas ardientes que el

5 Transcribimos de las memorias político-personales de Juan Armando Cabo, un militante del primer peronismo de las décadas del 40 y 50, el siguiente testimonio: “Conocí también a Rafael Alberti, con él inicié un ciclo de conferencias y recitales. Vivían de eso tanto él como su mujer, casi de la limosna vivían todos estos exiliados españoles y de pequeñas ayudas.” (Del Brutto, Bibiana, 2005, p. 67). Muy distinta, sin embargo, a las apreciaciones del propio Alberti en 1975: “nuestra situación económica mejoró; en América, la gente que trabajaba, en aquella época, tenía menos dificultades. Una situación muy distinta a la de los exilados que estaban en la Francia de Pétain que, los no se enrolaban para África, los devolvían a España y allá los fusilaban.” (González Bermejo, 1975, p. 46).

6 Estela dos Santos. *El cine nacional*. Buenos Aires, Centro Editor, 1971.

7 Pocos años después, en la España franquista se estrena la película *El huésped de las tinieblas*, otra recreación de la vida de Bécquer. Pablo Úrbez en un estudio de esta obra cuestiona la hipótesis de Santiago Aguilar al considerar la película española una respuesta a *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer*. La película argentina no fue exhibida en España y por ello Úrbez escribe que “todavía queda por comprobar de qué modo la productora conoció *El gran amor de Bécquer*” (Úrbez, 2023, p. 128). De todas maneras, resulta sugestivo que el título (*El huésped de las tinieblas*) reproduzca la metáfora de Alberti en el texto publicado en 1931.

escritor romántico sostenía con los conservadores en el siglo XIX, mostrándolo como un revolucionario que anticipa los debates culturales del siglo XX.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Creemos que ese tránsito de Alberti por las distintas modalidades de la cultura lo señala como un autor dispuesto a absorber y a propiciar encuentros siempre enriquecedores entre lo popular, lo culto y la cultura de masas. Al mismo tiempo, esas experiencias se traducen en una reflexión integrada en la autfiguración del escritor.

Deberíamos recordar que los relatos autobiográficos de Alberti no empiezan ni terminan con *La Arboleda Perdida*. Estos constituyen un discurso central en la prosa y en la poesía del escritor. “Rafael Alberti (autorretrato con parecido)” podría considerarse el texto inicial. Publicado en el número 4 de *La gaceta literaria* del 1 de enero de 1929, como ocurre en *La Arboleda Perdida*, el punto de partida es el nacimiento del poeta. La mayor parte de los párrafos comienzan con la frase “Yo soy Rafael Alberti”, atribuyendo a continuación una identidad autfigurativa. En el último se lee: “Yo soy Rafael Alberti, un poeta español, una voz fervorosa en esas muchedumbres” (Alberti, 1980, p. 19). Creemos que resulta aplicable lo que Premat observa como la autfiguración de Pablo Neruda. Según el crítico, el chileno promovió “la idea a la vez romántica y marxista del poeta como voz privilegiada, capaz de plasmar sentidos colectivos” (Premat, 2009, p. 16). A esa imagen de sí mismo corresponden sus impresiones sobre la cultura que analizamos en nuestro texto. Otra

variante de lo autobiográfico de Alberti la encontramos en el número 23, de marzo de 1975 de la revista *crisis*, una de las publicaciones más importantes de Argentina.⁸ El relato de Alberti fue resultado de una entrevista realizada por Ernesto González Bermejo, publicada bajo el título de “rafael alberti [iniciales con minúsculas]: “siempre entre el clavel y la espada”. El comienzo, como en *La arboleda perdida* es el nacimiento que coincide con un día de tormenta y las revueltas campesinas. Antes, el semblante del poeta se reconoce en el fragmento con el que inicia la entrevista y con el que decidimos concluir nuestro texto:

soy el poeta que la vida hizo de mí. otros serán de otra manera, no los critico. hay poetas que no tienen una expresión cívica o revolucionaria, aunque su conducta puede ser formidable. Un neruda, un aragón un césar vallejo, yo mismo, no hemos podido sino reflejar en nuestra obra el tiempo que vivimos (González Bermejo, 1975, p. 40).⁹

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alberti, Rafael. *La arboleda perdida*: Libros I y II de Memorias. Barcelona: Seix Barral, 1977.

Alberti, Rafael. Miedo y vigilia de Gustavo Adolfo Bécquer. *In*: Alberti, Rafael. *Prosas*. Madrid: Alianza, 1980. p. 55-58.

8 En su primera etapa, *crisis* circuló entre mayo de 1973 a agosto de 1976 bajo la dirección ejecutiva del empresario Federico Vogelius, bárbaramente torturado en la dictadura militar y la dirección editorial de Eduardo Galeano.

9 Extraemos de Wikipedia (crisis (revista)) la siguiente información: “Un militar llegó a afirmar que el uso de las minúsculas en sus títulos y en los nombres propios “*escondía el fin de imponer el comunismo al no haber jerarquías ni nombres propios y donde todos eran iguales*”. No confirmamos la fuente de información, pero ese párrafo del texto de Alberti podría haber suscitado ese comentario por parte del autoritarismo impuesto por las dictaduras militares.

- Alberti, Rafael. Rafael Alberti (autorretrato con parecido). *In: Alberti, Rafael. Prosas*. Madrid: Alianza, 1980. p. 17-19.
- Alberti, Rafael. Teatro de urgencia. *In: Alberti, Rafael. Prosas*. Madrid: Alianza, 1980. p. 79-80.
- Blanco, Alejandro. Cultura de masas. *In: altamirano, Carlos (dir.). Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002. p. 42-44.
- Brutto, Bibiana del. Artesanos del peronismo histórico. *In: González, Horacio. La memoria en el atril: entre los mitos de archivo y el pasado de las experiencias*. Buenos Aires: Colihue, 2005. p. 59-94.
- Carvalho, Mayra. O exílio republicano espanhol de 1939 em perspectiva na correspondência em verso de Rafael Alberti e José Bergamín. *EXILIUM: Revista de Estudos da Contemporaneidade*, v. 5, n. 9, p. 97-111, 2024. DOI: 10.34024/exilium.v5i9.19174. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/exilium/article/view/19174>. Acesso em: 27 jan. 2025.
- Chacel, Rosa. *Alcancia: ida*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Chacel, Rosa. *Alcancia: estación termini*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1998.
- Chauí, Marilena. *O que é cultura*. [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sU_2TJdvGG8. Acesso em: 27 jan. 2025.
- García Montero, Luis. El tiempo que nos mira. *In: Taibo I, Paco Ignacio. Para parar las aguas del olvido*. Madrid: Drácena, 2017.
- González Bermejo, Ernesto. Rafael Alberti: “siempre entre el clavel y la espada”. *Crisis*, n. 23, p. 40-47, 1975.
- Mainer, José-Carlos. *Historia de la literatura española. 6: Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*. Madrid: Crítica, 2010.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1993.

- Pozuelo Yvancos, José María. *Historia de la literatura española*. 8: Las ideas literarias, 1214. Madrid: Crítica, 2011.
- Pucciarelli, Tiziana. Alberti, León, Saslavsky: reinventando “La dama duende” en la Argentina de los exiliados. *Confluente*, v. XI, n. 1, p. 259-270, 2019.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos*: figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Salinas, Pedro. La poesía de Rafael Alberti. In: Salinas, Pedro. *Literatura española: siglo XX*. Madrid: Alianza, 2001. p. 195-216.
- Úrbez, Pablo. *Cuando el ideal romántico trasciende al Bécquer histórico*: El huésped de las tinieblas (1948) como paradigma fílmico de Gustavo Adolfo Bécquer. In: Heras Herrero, Beatriz de las (coord.). *Mirando al siglo XX desde la cultura popular: fantasía, cuestionamiento y reflejo*. [S. l.: s. n.], [20--]. p. 126-147. Disponible em: <https://hdl.handle.net/10016/37790>. Acceso em: 27 jan. 2025.
- Williams, Raymond. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

Variaciones sobre el exilio: Rafael Alberti y María Zambrano

*Variations on Exile: Rafael Alberti
and María Zambrano*

Dra. Ethel Junco

Dr. Claudio César Calabrese

Dra. Ethel Junco

Profesora investigadora del Instituto de Humanidades. Universidad Panamericana. Aguascalientes. México. Investigadora del Sistema Nacional de investigadores Nivel I. Miembro de la línea de investigación de hermenéutica de la cultura: "Mito, conocimiento y acción".

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3369-0576>

Contacto: ejunco@up.edu.mx

México

Dr. Claudio César Calabrese

Profesor investigador del Instituto de Humanidades. Universidad Panamericana. Aguascalientes. México. Investigador del Sistema Nacional de investigadores Nivel II. Director de la línea de investigación de hermenéutica de la cultura: "Mito, conocimiento y acción".

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9844-3368>

Contacto: ccalabrese@up.edu.mx

México

Recebido em: 09 de janeiro de 2025

Aceito em: 25 de fevereiro de 2025

doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p107-134

Palabras clave: Rafael Alberti;
María Zambrano; Exilio;
Identidad; Razón poética.

Keywords: Rafael Alberti;
María Zambrano; Exile;
Identity; Poetic reason.

Resumen: Este estudio explora el exilio como símbolo desde la perspectiva hermenéutica de Paul Ricoeur, en dos figuras clave de la Generación del 27: Rafael Alberti y María Zambrano. En *Marinero en tierra* (1924), Alberti expresa su arraigo y anticipa su forma de enfrentar el exilio, mediante el amor y la conexión con la tierra. Por su parte, Zambrano desarrolla una fenomenología del exilio en obras como *Filosofía y poesía* (1939), *Hacia un saber sobre el alma* (1950) y *El hombre y lo divino* (1955), y vincula esta experiencia a su método de razón poética. El exilio como clave de interpretación representa la separación del ser humano respecto de un estado originario de plenitud, en conexión con el mito del paraíso perdido. Más allá de la dimensión territorial, simboliza una fractura en la identidad y en el sentido de pertenencia. En Alberti y en Zambrano, el exilio se confirma como pérdida del centro espacial y del tiempo colectivo; esta experiencia define sus respectivas obras.

Abstract: This study explores exile as a symbol from Paul Ricoeur's hermeneutic perspective in two key figures of the Generation of '27: Rafael Alberti and María Zambrano. In *Marinero en tierra* (1924), Alberti expresses his deep-rooted connection and anticipates his way of facing exile through love and a bond with the land. Zambrano, in turn, develops a phenomenology of exile in works such as *Filosofía y poesía* (1939), *Hacia un saber sobre el alma* (1950), and *El hombre y lo divino* (1955), linking this experience to her method of poetic reason. Exile, as a key to interpretation, represents the human being's separation from an original state of fulfillment, echoing the myth of the lost paradise. Beyond its territorial dimension, it symbolizes a rupture in identity and the sense of belonging. In Alberti and Zambrano, exile is confirmed as both a loss of spatial center and collective time; this experience defines their respective works.

Con la intención de explorar el exilio como símbolo en figuras representativas de la Generación del '27, reunimos a dos autores marcados por esta experiencia. En primer lugar, Rafael Alberti, cuya obra inicial, *Marinero en tierra* (1924), expresa el sentimiento de arraigo y anticipa su manera de afrontar el exilio a través del amor y la conexión con la tierra; a continuación, María Zambrano y su compleja fenomenología del exilio, considerada en especial a través de *Filosofía y poesía* (1939), *El hombre y lo divino* (1955) y *Hacia un saber sobre el alma* (1950). No obstante, recurrimos a otras obras representativas de los autores cuando resulta necesaria ejemplificación o la ampliación de las ideas expuestas. Para presentar el testimonio de Alberti recurrimos a su obra lírica; para exponer las ideas de Zambrano recurrimos a su obra ensayística y a su aporte fundamental, la noción de razón poética que asociaremos a la semántica del exilio.

Ambos escritores, que comparten espacios de formación y posiciones políticas más o menos radicales, encuentran un punto de confluencia en la prueba del exilio, a partir del cual producen testimonios originales (Forneron, 2021, p. 323). Cada uno, en su contexto y con sus medios de expresión, manifiesta una postura ética y demuestra su capacidad de pensamiento independiente; al hacerlo, no solo dejan testimonio para sus contemporáneos, sino también para las generaciones futuras.

Seguimos la perspectiva del exilio de Paul Ricoeur entendido como “símbolo primario de la alienación humana” (1988, p. 181 et. seq.), en relación del mito del paraíso perdido. Ricoeur, en su enfoque hermenéutico, considera que este concepto expresa de manera fundamental la separación

del ser humano respecto de un estado originario de plenitud, identidad y arraigo. Esta noción de exilio se articula en dependencia del mito del paraíso perdido, que representa una narración fundacional sobre la pérdida de un estado de armonía original y la consecuente situación de separación, sufrimiento y búsqueda de retorno. El exilio simboliza esta experiencia porque implica una ruptura con un hogar primigenio, tanto en sentido literal (territorial) como en un sentido existencial (identidad, sentido de pertenencia). Desde esta perspectiva, el ser humano es un exiliado en la medida en que su existencia está marcada por la distancia entre lo que es y lo que debería o quisiera ser.

La evocación del paraíso tiene significado ambivalente, como principio de ruptura y como objeto de deseo. La fuerza del símbolo se manifiesta en los niveles de significado que suscita, en interrelación y potenciación: el símbolo mítico de carácter comunitario encarna en cada individuo y, luego, en el conjunto de ellos; así, de una concepción religioso-cultural que enseña que hemos sido expulsados de un lugar ideal, de abundancia y felicidad, cada uno en su vida personal siente y confirma, a medida que crece, que va perdiendo su condición de inocencia y plenitud. La doble pérdida produce un estado irremediable de nostalgia por el tiempo pasado, ya mítico, ya existencial. Pero, además, puede presentarse una tercera dimensión del estado de exilio: es el exilio político o autoexilio de quienes, por razones ideológicas, no pueden o no quieren vivir bajo condiciones que vulneren su libertad y capacidad de expresión. Estos tres niveles de significado se sostienen en tres niveles de desarraigo que pueden integrarse en forma concéntrica.

Es preciso recordar que, en el momento de componer *Marinero en tierra*, Alberti aún no había vivido el exilio político fuera de España que expresará en obras posteriores. No obstante, en su expresión subjetiva marca la imposición de un estilo (Carvalho, 2016, p. 137) y acentúa la relación del hombre con su tierra como un vínculo consustancial. El poemario de Alberti funciona como un presupuesto, una anticipación de la imposibilidad de ser fuera de la propia tierra. En el caso de Zambrano, cuando elabora su reflexión sobre el exilio, ya sobre la experiencia en curso, es decir, a partir de 1939, confirma en primera persona las consecuencias del involuntario desarraigo y las asume como clave de transformación; su noción de razón poética, por la que se la reconoce en el ámbito académico, es respuesta a ello. La permanencia fuera de España de treinta y ocho años para Alberti y de cuarenta y cinco para Zambrano convierte al exilio en matriz que obliga a hacerse y rehacerse a través de él.

EXPERIENCIAS, TEXTOS, CLAVES

Rafael Alberti

Nacido en El Puerto de Santa María, en Cádiz, Rafael Alberti expresó su nostalgia por el mar como correlato de España a lo largo de toda su escritura (Pelosi, 2017, p. 279). Luego de la partida de su bahía de origen hacia las sierras de Guadarrama, motivada por cuestiones de salud, comenzó a escribir los poemas que integran *Marinero en tierra*, obra que expresa el retorno al estado de inocencia original. En 1953, en *Cádiz, sueño de mi infancia*, expresa:

“Yo te miraba, oh, Cádiz, bahía de los mitos / arsenal de mi infancia [...] Oh, sí, yo te miraba, cuantas veces volcado / u orante, de rodillas, sobre las resbaladas / blanduras de mis médanos, desnudo, abriendo hoyos / de los que el mar salía pequeñito, [...] ¡Oh, gaditano mar de los perdidos / Atlantes, vesperales jardines de la espuma, / islas desvanecidas del Ocaso!, ya oscuro en tus orillas, me acunaban, cantándome” (Alberti, 1998, p. 309).

Alberti obtiene su primer reconocimiento poético, el Premio Nacional de Literatura de 1925, con *Marinero en tierra*, un poemario marcado por el tono de los cancioneros renacentistas y por la impronta de la poesía popular. Como escribe Juan Ramón Jiménez, que le dirige el 31 de mayo de 1925: “Poesía ‘popular’, pero sin acarreo fácil; personalísima: de tradición española, pero sin retorno innecesario: nueva, fresca y acabada a la vez; rendida, ágil [sic], graciosa, parpadeante, andalucísima” (Alberti, 1998, p. 14). *Marinero en tierra* refleja la nostalgia del joven alejado de su región que reniega de la vida urbana y anhela el regreso; con una ingenuidad aparente, sienta las bases para una poesía del desarraigo y de la desesperanza en el porvenir. El mundo se pone a prueba; el tanteo del propio dolor anticipa la actitud ante la vida que todavía no llega.

El premio marca su entrada en el universo artístico de la vanguardia española (García Chacón, 2024, p. 31) y lo lleva a compartir destinos con los mayores nombres literarios del siglo: Federico García Lorca, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Miguel Hernández, José Bergamín —a quien lo unirá una fecunda amistad (Melero Mascareñas, 2021)— para mencionar algunos. Posteriormente, y

entre avatares existenciales, el poeta continuó escribiendo y participando en la vida pública española que se dirige hacia el abismo del conflicto civil. Desde 1930, junto a María Teresa León, tendrá activa vida política, como lo muestra la fundación de la revista *Octubre*, su afiliación al Partido Comunista y su interacción con las asociaciones literarias de izquierda en América (Kharitonova, 2020, p. 100).

Con el fin de la guerra, debió abandonar su país; se exilió en Francia y luego en Chile, amparado por su amigo Pablo Neruda. Llega a Argentina en 1940, en donde estará veinticuatro años; en 1963, partirá hacia Italia, para permanecer catorce años más antes de regresar a España en 1977. En todo ese periplo, expresa la añoranza por su patria atormentado por el deseo de volver a los orígenes de su bahía gaditana (López Castro, 2005, p. 127). Paulatinamente, recibe múltiples reconocimientos, entre ellos, el Premio Cervantes en 1983, y se convierte en la figura más longeva de la generación de '27 en dar testimonio en favor de la democracia y de la libertad. Alberti muere en 1999 en la casa de El Puerto de Santa María que había dejado cuando marchó al norte; la muerte lo reencuentra con la geografía deseada de *Marinero en tierra*.

El exilio continuo

En la obra precoz que nos ocupa, el poeta expresa la necesidad de volver al punto de partida, condensado en el mar de la infancia gaditana, que se constituye en un espacio sagrado: “Gimiendo por ver el mar / un marinero en tierra / iza al aire este lamento” (Alberti, 1998, p. 17); pero, dada su

condición de “perdido”, debe empezar a buscarse más allá, acaso hacia el futuro, como realización histórica o en alguna forma de trascendencia. El sentir del poeta se tensa entre lo real y lo irrealizable; solo el sueño resulta habitable como vía de recuperación del paraíso “En sueños, la marejada / me tira del corazón. / Se lo quisiera llevar” (Alberti, 1998, p. 17).

El estado de división define *Marinero en tierra*, cuyo título describe el dualismo del ser en este mundo, ser de tierra y de mar, ser de esta tierra o de otra: “¡Qué altos / los balcones de mi casa! / Pero no se ve la mar / ¡Qué bajos!” (Alberti, 1998, p. 19). El hombre siempre está obligado a marchar entre las restricciones de su naturaleza: “–¿Adónde vas, marinero / por las calles de la tierra? / – ¡Voy por las calles del mar!” (Alberti, 1998, p. 21); pero, también puede ser la excepción, porque su temple salta los obstáculos: “Pirata de mar y cielo, / si no fui ya, lo seré. / Si no robé la aurora de los mares, / si no la robé, / ya la robaré” (Alberti, 1998, p. 19).

El poemario intenta anular la distancia entre lo real y lo irrealizable; las imágenes llevan al antiguo estado de convivencia, más aún, de fusión: “Retorcedme sobre el mar, / al sol, como si mi cuerpo / fuera el jirón de una vela. (...) / Le di mi sangre a los mares. / ¡Barcos, navegad por ella! / Debajo estoy yo, tranquilo” (Alberti, 1998, p. 23); el libro celebra la imposibilidad de que el tiempo, el mundo o los demás nos arrebatan lo que amamos.

Recuérdame en alta mar, / amiga, cuando te vayas / y no vuelvas. / Cuando la tormenta, amiga, / clave un rejón en la vela. / Cuando, alerta, el capitán / ni se mueva. / Cuando la telegrafía / sin hilos ya no se entienda. / Cuando ya al palo-trinquete / se lo trague la marea. / Cuando en el fondo del mar / seas sirena (Alberti, 1998, p. 24).

Esta idea, arraigada en el poder creador del acto poético, hace que el libro sea más una celebración que una expresión de melancolía. Cuando la voz del poeta clama y reclama una huella de su tierra o de su pasado inmediato, no solo llora su ausencia, sino que también afirma una nueva forma de posesión: “—¿Qué piensas tú junto al río, / junto al mar que entra en tu río? / —Aquellas torres tan altas, no sé si torres de iglesias / son, o torres de navío. /—Torres altas de navío.” (Alberti, 1998, p. 26); el acto poético define la realidad sin mácula. En este sentido, la sensación del exilio se convierte en motivo de refugio y amparo de lo personal, valorado y amado. Así como el paraíso representa la unidad originaria, la comunión con Dios, con la naturaleza y con el otro, la expulsión simboliza la fractura y la caída en la condición humana actual, caracterizada por el sufrimiento, el trabajo, el conflicto y la distancia de un sentido pleno. Pero el deseo de retorno a ese estado perdido da forma a las narrativas filosóficas, religiosas y políticas, que buscan restaurar una armonía original. Con la certeza de la caída que se inserta en un pasado de inocencia (Ricoeur, 1988, p. 385), el poeta trata de amparar lo amado a través de su canto, lo separa del devenir propio de las circunstancias materiales y lo eterniza: “Zarparé, al alba, del Puerto, / hacia Palos de Moguer, / sobre una barca sin remos. / De noche, solo, ¡a la mar! (Alberti, 1998, p. 25).

Más que experiencias, la memoria triste del marinero fuera de su elemento evoca las rutas de regreso: “Si mi voz muriera en tierra, / llevadla al nivel del mar / y dejadla en la ribera” (Alberti, 1998, p. 27). Evoca la infancia por su excelencia y la juventud por su apertura a todas las posibilidades, el terruño porque guarda las promesas hechas al yo del futuro, el mar porque

simboliza lo ilimitado del misterio, la vida misma en sus abismos: “¡Quién cabalgara el caballo / de espuma azul de la mar! / De un salto / ¡quién cabalgara la mar! / ¡Viento, arráncame la ropa! / ¡Tírala, viento, a la mar! De un salto, / quiero cabalgar la mar.” (Alberti, 1998, p. 26).

El lugar de origen como un semillero de la existencia guarda las claves del sentido de la propia vida: “Barquero yo de este barco, / sí, barquero yo. / (...) Rema, niño, mi remero. / No te canses, no. / Mira ya el puerto lunero, / mira, miraló.” (Alberti, 1998, p. 33); anhelar el retorno es la emoción más genuina de todo hombre, de todo desterrado. Vientre materno, jardín de paz, lo cierto es que no hay felicidad sin regreso: “¡Tan bien como yo estaría / en una huerta del mar, / contigo, hortelana mía! (...)” (Alberti, 1998, p. 18). Y, presidiendo el conjunto de emociones, el mar, el dios más poderoso para un hombre nacido a la vera del Mediterráneo: “El mar. La mar. / El mar. ¡Sólo la mar! (Alberti, 1998, p. 17). El yo poético se sitúa entre opuestos siendo él mismo contradicción: es joven en tierra, pero añora al niño en el mar; y el mar es masculino y, a la vez, femenino.

La presencia del mar como símbolo de lo que no puede capturarse y se expande en infinitas formas —como la vida misma— se impone como signo político de identidad para la generación que representa. Sus versos han sido considerados premonitorios para los eventos que se sucederían; la partida de su tierra natal hacia otro territorio dentro de España constituye un cauce que sostendrá su obra futura (Martos Carrera, 2009, p. 140).

El origen del sentimiento de exilio no se reduce a la pérdida de bienes materiales y tangibles, sino a una expulsión abrupta de un espacio, tanto

físico como simbólico, donde la vida transcurría de forma natural y sin cuestionamientos. El desarraigo se precipita cuando se interrumpen las vivencias familiares del lugar de pertenencia. Ese lugar natural, al perderse, se convierten un espacio fantástico de la memoria y del anhelo; la más poderosa, en este caso, es la memoria del mar, el lugar donde todo será posible, una vez que sea recuperado. En *Marinero en tierra*, el discurso elegíaco transforma el pasado en materia de invención poética, un nuevo espacio vital donde lo amado recupera su presencia. La memoria, como conciencia del tiempo transcurrido, tiene el poder de traerlo de vuelta; por ello, el poeta recurre a la elegía, una composición que expresa la pérdida en el ámbito individual (López Castro, 2005, p. 135). A partir de entonces y en lo sucesivo de la obra de Alberti, el mar será rememorado desde otros paisajes marítimos, siempre pleno de energías evocadoras del origen, el Mediterráneo y el mar de Cádiz (Balcells, 2005, p. 27).

En obras posteriores de Alberti, confirmamos que el prolongado exilio define su estado anímico. Durante el período de la guerra, ello queda demostrado en *El poeta en la calle* (1931-1936): “Madrid, corazón de España / que es de tierra, dentro tiene / si se le escarba, un gran hoyo / profundo, grande, imponente / como un barranco que aguarda. / Sólo en él cabe la muerte” (Alberti, 1998, p. 172). En *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), al invocar su propia palabra poética, encabeza los poemas con la descripción de un estado forzado: “Después de este desorden impuesto, de esta prisa, / de esta urgente gramática necesaria en que vivo” (Alberti, 1998, p. 215); junto al período de participación en el Partido Comunista y de mayor defensa de la Segunda República, reflejada en una poesía comprometida y activista, está presente la nostalgia de una

patria, si no perdida, siempre amenazada: “Eras jardín de naranjas. / Huerta de mares abiertos. / Tiemblo de olivas y pámpanos, / los verdes cuernos. / Con pólvora te regaron. / Y fuiste toro de fuego” (Alberti, 1998, p. 223). El toro de España está luchando por su vida: “¡Ay, a este verde toro / le están achicharrando, ay, la sangre! / Todos me lo han cogido de los cuernos / y quieras que no me lo han volcado / por tierra, pateándolo, / extendiéndolo a golpes de metales candentes, / sobre la mar hirviendo” (Alberti, 1998, p. 224).

La partida a Francia en 1939 y el posterior traslado a Argentina, da lugar a una poesía de la resistencia ante la realidad y de añoranza por el desarraigo; desde París, dirá: “Mis ventanas /ya no dan a los álamos y los ríos de España” (Alberti, 1998, p. 226). El sentido de la pérdida y la mirada hacia el pasado dominan sus obras, en especial, los poemarios surgidos entre 1944 y 1954: *Pleamar* (1942-1944), *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1952), *Ora marítima* (1953) y *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954). En ellos, el poeta se traslada a confines no espaciales, lugares de la interioridad hasta donde va para volver sin ilusión; el tiempo ficticio de permanencia en la memoria le ofrece, por un momento, lo que claramente ha extraviado. La patria lejana se percibe como paraíso perdido, que se invoca permanentemente; así, ante el nacimiento de su hija Aitana en Argentina: “Aquí ya la tenéis, ¡oh, viejas mares mías! / Encantádmela tú, madre mar gaditana. / Es la recién nacida alegre de los ríos / americanos, es la hija de los desastres” (Alberti, 1998, p. 244).

El nuevo mundo no se presenta sino como opuesto; el hemisferio austral aparece completamente trastocado. El sentimiento del exilio lo envuelve, más

allá de cuáles sean los objetos externos; todo se revela alterado, no importa su belleza: “Aquí, amarillos / astros de otoño a punto de caerse; / y por allí caída, y bien caída / de los verdes castillos / del naranjal, la fiel, redonda dama, / que antes de adolecerse / de sí misma, se entrega, pura / en llama” (Alberti, 1998, p. 248). Insistentemente, el paisaje argentino es un salto al español, no por analogías, sino por la omnipresencia de este. La patria está en el cielo: “Hoy las nubes me trajeron, / volando, el mapa de España”; y se reconstruye sobre huellas de agua familiares: “Yo, a caballo, por su sombra / busqué mi pueblo y mi casa. / Entré en el patio que un día / fuera una fuente con agua. / Aunque no estaba la fuente, / la fuente siempre sonaba. / Y el agua que no corría / volvió para darme agua” (Alberti, 1998, p. 316). El sueño de volver a caballo a la casa y a la fuente de agua solo confirma la ausencia (García Montero, 2003, p. 362). El sentimiento de exaltación de la patria se sublima de tal modo que impide la relación con lo demás; cada vez más pura, la patria se siente más lejana: “Siempre esta nostalgia, esta inseparable / nostalgia que todo lo aleja y lo cambia” (Alberti, 1998, p. 316).

Del mismo modo, el estado anímico se mantiene en Italia, país al que viaja por su proximidad con España y por la seguridad europea. La nostalgia se intensifica en amargura ante un mundo cerrado:

En Roma o en París, / Nueva York, Buenos Aires, Madrid, Calcuta, El Cairo / en tantísimas partes todavía, / hay arpilleras rotas / destrozados zapatos adheridos al hueso / (...) rugosidades trágicas, signos que acusan, gritan / aunque no tengan boca, / callados alaridos que lastiman / tanto como el silencio (Alberti, 1998, p. 345).

El poeta condensa el desasosiego ante el paso del tiempo, la muerte, el exilio y la incertidumbre política y social en *El desvelo, Diario de la noche* (1970-1971), cuando, hastiado de toda la banalidad que lo rodea, entra en diálogo con su ser perdido y apela:

¡Ooooh! ¡Aaaaayyy! En la noche. Todas las noches. Deseo, quiero tirar todo. Romper todo. Vamos ¡Valor! [...] ¡Ah! Llévame de la mano, tú, mi pequeño Rafael Alberti. Allí abajo está el mar. La playa, la arena, de cuando no había cartas, ni periódico, ni radio, ni catálogos de exposiciones ni tanta muerte, tanta velocidad para hablar sólo de muerte (Alberti, 1998, p. 351).

El largo transitar por el exilio y la vida dedicada a cantarlo culminan en un estado de amarga comprobación. La alienación ricoeuriana se cumple como condición del ser humano; la ruptura entre el yo y su origen se padece a nivel existencial, en el extrañamiento del mundo, en el estado de sufrimiento causado por las distintas, pero constantes, formas de desplazamiento y exclusión que marcan la vida. Quizás por esa convicción, cuando regresa a España en 1977, su tono poético se vuelve más intimista, en paradoja con su vida pública, expuesta y resonante.

Alberti ha poetizado la experiencia del exilio a partir de los elementos simples que constituyen sus primeras vivencias y que se vuelven absolutos después de perderlos: barca, escollera, viento, blusa, ribera, mástiles, mar, sustancias de su memoria, que, a través de la palabra poética, se universalizan.

María Zambrano

En los años en que Alberti es consagrado por *Marinero en tierra*, María Zambrano inicia su vida universitaria en Madrid, a la vera de José Ortega y Gasset, Manuel García Morente y Xavier Zubiri (Moreno Sanz, 2014). Rodeada de estudiantes y artistas, se integra en los círculos intelectuales de la época y se relaciona con las organizaciones políticas republicanas; participa en las revistas literarias de vanguardia y en la prensa. Entre 1929 y 1933, publica *Horizonte del liberalismo* y asiste a tertulias literarias; participa, además, en las Misiones Pedagógicas y en la política de partidos. 1934 es un año clave porque ingresa en la órbita de Ortega y Gasset y de la *Revista de Occidente*, en la cual publica dos textos que marcan su inicio creativo como pensadora, “Por qué se escribe” y “Hacia un saber sobre el alma” (Ortega Muñoz, 2004).

Colabora en la redacción del manifiesto fundacional de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, junto con José Bergamín y Rafael Alberti. En 1937 y mientras se encuentra en Chile, se ocupa de una antología del recientemente asesinado Federico García Lorca; es la época de *Los intelectuales en el drama de España*, en cuyos ensayos desarrolla la reflexión sobre la guerra (Zambrano, 1998, p. 131 y ss). Es entonces cuando se incorpora a la revista *Hora de España* y traba un vínculo fraterno con Emilio Prados, Rafael Dieste, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya y Antonio Sánchez Barbudo; entre sus escritos, relacionados con la misión de los poetas en la república, Zambrano se ocupa con mucho detenimiento de Antonio

Machado, Miguel de Unamuno y Emilio Prados, y se dedica con atención a Rafael Alberti. En un artículo del 12 de diciembre de 1987, titulado “Lo intacto”, señala:

Conocí a Alberti en persona mucho después que poéticamente (...). Alberti siempre pertenecerá a los de su especie, los ángeles, que aparecen y permanecen en su esencia; intocables por los acontecimientos porque en lo más profundo hay luz y un profundo reconocimiento que siempre subyace (Zambrano, 1987, p. 12).

Durante la primera etapa de su exilio y hasta el fin de la Segunda Guerra (1939-1945), Zambrano reflexiona sobre la experiencia de los desterrados y despliega su gran aporte filosófico, la razón poética, entendida como método para superar la crisis del racionalismo contemporáneo. Ya lejos de España, inicia una labor sostenida y coherente en la cual articula la condición del exilio con la necesidad de integrar lo marginado, entendido también como otras formas de pensar (Sánchez Cuervo, 2004; Pagni, 2011).

Desde 1939, comienza con sus compilaciones de ensayos: primero, *Pensamiento y poesía en la vida española* y *Filosofía y poesía* (1939), *La confesión, género literario y método* y *El pensamiento vivo de Séneca* (1943), *La agonía de Europa* (1945); el programático *Hacia un saber sobre el alma* (1950) y un texto ambicioso e integrador de su todo su proyecto, *El hombre y lo divino* (1955). Entre otros, seguirán *Persona y democracia* (1958) y la gran obra de la guerra civil y de los condenados, *La tumba de Antígona* (1967). Ya en el final de su prolífica vida, textos de síntesis mística que ponen en práctica la razón poética: *Claros del bosque* (1977), *De la aurora* (1986), *Notas de un*

método (1989) y *Los bienaventurados* (1990), *Delirio y destino* (publicado en 1989, pero escrito entre 1920 y 1930).

La obra de la autora, mucho más abundante que lo aquí señalado, nace de las condiciones de sus viajes, a veces, inciertas, otras precarias, que la llevaron por Francia, México, Cuba, Puerto Rico, Italia y Suiza, hasta su retorno a España en 1984. La carga personal del exilio, testimoniada con análisis asombroso en sus textos y estudiada con cuidado por la crítica, no constituye objeto de este enfoque.

Exilio y método: la razón poética

Desde sus primeros ensayos, María Zambrano propone una alternativa a la razón científicista a través de su método de la razón poética. Frente a la razón instrumental y analítica propia del científicismo, que fragmenta el conocimiento y deja de lado la dimensión subjetiva y experiencial del ser humano, Zambrano plantea una forma de conocimiento más integradora. La razón poética busca reconciliar la lógica con la intuición, el pensamiento con la sensibilidad y el conocimiento con la existencia. Se trata de una razón que no solo explica, sino que también comprende y otorga sentido, permitiendo una aproximación más profunda a la realidad a través de la experiencia, el arte y la emoción. En este sentido, su propuesta rescata la importancia de la metáfora, el símbolo y la expresión poética como vías legítimas de acceso al conocimiento y a la verdad.

Según la autora, la omnipotencia de un modelo racionalista de la filosofía, que vulnera la noción de persona, esencial para la democracia, conduce al

siglo de los totalitarismos. Las obras publicadas entre 1930 y 1939 reflexionan desde esta perspectiva y exhortan a la misión del intelectual ante los acontecimientos sociohistóricos. Zambrano ensalza la acción de las generaciones del '98 y del '27 como los movimientos que, mediante lenguajes artísticos, se insertaron en su época y produjeron una reflexión activa. Ella misma adhiere proponiendo la recuperación de la conciencia histórica del europeo, y del español en especial, para reformar un modelo de entendimiento que ha roto la relación del ser humano con la vida y la historia. Poco a poco, va configurando la noción de razón poética como forma de considerar e incluir los aspectos singulares en los procesos personales e históricos; frente al idealismo imperante en el panorama europeo, propone un acceso complementario para la razón discursiva, en el cual la imaginación permita comunicar y manifestar el calado de la intimidad y cuya expresión más acabada sea la poesía.

A diferencia del filósofo o del científico, que emplean métodos de investigación, el poeta contempla y recibe la realidad. La poesía es heurística: parte de la experiencia, la observa y aprende de ella. Aunque la experiencia puede ser laberíntica, su contemplación traza un camino que se inscribe en el alma del ser humano. Cuando la experiencia logra ser contemplada, la poesía ofrece un saber por reflejo, una imagen. La razón poética, como el reverso de la razón discursiva propia del modelo cientificista y racionalista, no busca imponerse, sino enriquecer y fortalecer una visión del mundo que, de otro modo, quedaría esterilizada. La razón poética, en lugar de partir del dato de la realidad exterior, comienza en el recogimiento de la interioridad —los *inferos* o entrañas zambranianos— para engendrar en la conciencia,

mediante un *logos* completo. La vía culmina cuando las intuiciones profundas se vuelven comprensibles a la razón (Zambrano, 1986, p. 72-73).

La noción de exilio en el pensamiento de Zambrano, basada en un *a priori* existencial e histórico, se materializa en su elección de la razón poética como método. Este enfoque se sitúa en un espacio fronterizo entre el sentir y el pensar, con el propósito de reparar las restricciones que la razón pura ha impuesto a la vida del ser humano común, una vida que los poetas reivindican y rescatan. Así como, en sentido ricoeuriano, todos estamos exiliados del paraíso, la razón dominante en un momento histórico ha desterrado las formas de conocimiento más entrañables y que darían cuenta acabada de la comprensión de lo que somos, es decir, que permitirían un retorno al estado original, anterior a la caída. El diseño de esta modalidad de pensamiento se fue forjando desde el despertar de su vocación filosófica y se afianzó a partir de su salida de España.

En el alma del ser humano, habitan formas no dichas de saber que aguardan otro *logos*, ajeno a la razón, pero deseoso de revelarse. La razón poética pretende iluminar esa hondura de las entrañas, los *inferos*, corazón o centro vital, para permitir el ascenso de tal intimidad; Zambrano se sostiene en la convicción agustiniana de que el alma es sede de una verdad trascendente a ella misma (Zambrano, 1987, p. 43-44). Esos saberes han sido excluidos del gran discurso filosófico porque no pueden sistematizarse; se marginalizan y descalifican por su subjetividad, imposible de abarcar en el raciocinio científico (Zambrano, 2011, p. 101). La filosofía moderna teme la pluralidad porque no tiene forma de capturarla; se ha comportado violentamente desde Platón en adelante, signando el saber oficial al discurso del ser y subordinando la multiplicidad

de las apariencias a falsedad. La violencia de la filosofía se expresa en su división de la poesía, en su aislamiento de la religión, en la negación de otras formas de conocimiento distintas a ella (Zambrano, 2011, p. 120). Cuando la filosofía elige la violencia como modo de poder, reniega del amor que está en su esencia —*philos*— y sustituye su afán de conocimiento por su sed de dominio, omitiendo definitivamente la percepción de lo sagrado en el mundo (Lizaola, 2008). El resultado es claro en la historia.

Sin embargo, en el pasado, han existido modos de rescatar las expresiones de la interioridad y de ello queda testimonio en géneros como las cartas, las guías, la confesión y el mismo delirio —de la tragedia griega, del oráculo previo al parlamento, del sueño contrario a la vigilia— como canales válidos y pendientes (Zambrano, 1987, p. 98). Por eso, la poesía, que intenta de salvar del devenir las apariencias sensibles, que acepta que todas las cosas son poetizables, queda al margen del conocimiento en la historia europea. No obstante, para Zambrano la poesía cumple un papel cognoscitivo previo a toda síntesis filosófica; de ahí, la importancia que otorga a la revisión de la literatura española y su justificación como saber metafísico.

La búsqueda de los aspectos marginados de la filosofía para constituir su método —acaso aquí haya una evocación del valor de las “ruinas”, tal como lo argumenta en *El hombre y lo divino*— constituye forma clara de demostrar que la inclusión de “lo exiliado” produciría un renacer salvífico del pensar. Porque exiliados lo han sido desde los órficos en adelante: Platón exilia a los poetas, Aristóteles exilia a los pitagóricos; la filosofía oficial exilia al senequismo y a la mística (2011, p. 101 y ss.). Zambrano quiere

recuperarlos a todos y explica largamente cómo las corrientes ahogadas del pensar reaparecen a costa de sus opresores en forma subrepticia y se activan en otras tardías e influyentes corrientes del pensamiento (Cerezo, 1991, p. 75). Una apología de verdades descubiertas de una vez para siempre — el orfismo es central— que revelan al ser humano lo esencial a sí mismo y que no pueden simplemente desterrarse.

El poeta no fuerza a la realidad ni le exige un resultado, sino que permanece en la admiración inicial. A diferencia del filósofo, que controla por medio del concepto, el poeta se aproxima a través del recurso metafórico. El concepto es una abstracción universal que niega lo particular; la imagen es extensión del lenguaje en busca de aproximarse, pero no circunscribir definitivamente, a la realidad (Zambrano, 2016, p. 87-89). Allí es donde se encuentran nuevas relaciones, formas de mirar desde afuera del sistema que ponen en juego la creatividad, la *póiesis* de la razón. Por eso, el poeta ama la realidad, porque siente piedad por ella, es decir, la integra sin fragmentarla, sin seleccionarla, con lo terrible y oscuro que pueda tener, con lo diferente y no sintetizable; la palabra poética es mediación en tanto acerca y honra lo otro, sin desterrar.

En 1937, en *Hora de España*, en torno a una publicación sobre Antonio Machado, aparece precozmente la idea de razón poética:

El pensamiento científico, descualificador, desubjetivador, anula la heterogeneidad del ser, es decir, la realidad inmediata, sensible, que el poeta ama y de la que no puede ni quiere desprenderse. El pensar poético, dice Machado, se da “entre realidades, no entre sombras; entre intuiciones, no entre conceptos” (Zambrano, 1998, p. 171 y ss.).

La poesía y la razón, la imagen y el concepto, no se anulan, sino que se complementan; el concepto no alcanza a precisar la cosa en una definición homogeneizadora, antes bien, la reduce; pero la poesía tiene la capacidad de penetrar en lo invisible e íntimo de las cosas, que es heterogéneo y único. La razón poética viene a cumplir esa función: comprender sin excluir, y, para ello, tiene que amar lo otro, lo heterogéneo del ser.

Los planteamientos de la historia del pensamiento, excluyentes y selectivos, condujeron hasta un presente dominado por el totalitarismo; la propuesta zambraniana busca recrear, con la razón poética, los límites que se atribuyeron al mundo. Si sólo se considera realidad lo que es capaz de captar la razón científica, el mundo se simplifica en la materia. Zambrano pone en paralelo el pensamiento filosófico que nace del desgajamiento de la religión griega, con el proceso político de organización comunitaria y encuentra que la derrota del asombro inicial del filósofo en beneficio de su control sobre la realidad —la idea tiene que ser “una” para poder ser pensada— culmina en el atroz absolutismo nihilista del siglo XX, es decir, en su presente histórico. No simplifica la cuestión ideológica a meras preferencias de ideas partidistas, sino que intenta invalidarla por sus estrategias excluyentes: no hay verdad allí donde no se incluye toda la realidad, no se puede pensar una parte de lo real y considerarlo como absoluto.

En este punto, Zambrano profundiza la reflexión acerca de la piedad, la forma de traer lo extrañamente otro y distinto a consideración, a la consideración personal. Articula filosofía y política: si el pensamiento integrara las dimensiones del ser, en especial, aquellas desterradas por incomprensibles y

les dotara de algún lenguaje para su acercamiento —la imagen, la metáfora, la poesía— acaso la mirada hacia el mundo histórico, hacia las circunstancias en sentido orteguiano, adquiriría una amplitud genuinamente humana. De ahí, la necesidad de la democracia, no como opción de gobierno, sino como estilo de ser en la historia, como el respeto del Estado a la libertad de la persona (Zambrano, 2017, p. 42).

Si bien la noción de razón poética se configura de a poco y con la dificultad propia de tener que definir lo indefinible, la originalidad del término radica en que la cualidad “poética” en tanto “*poiética*” se revela como la nota básica; no se refiere a una adición, sino a la sustancia de la razón propuesta. Mientras Zambrano permanece en el exilio, quiere rescatar del silencio el lenguaje de la intimidad omitido por el absolutismo cientificista; el suyo es un proyecto ciclópeo, más aceptado por los poetas esperanzados que por los filósofos consagrados.

Notas finales

Hay correspondencia entre vida y obra: el existir se perfecciona en la palabra. La palabra no cumple mera función individual, sino comunitaria, cuando se entrega con compromiso ante la causa de la historia. Para Ricoeur, el exilio es más que una experiencia histórica o geográfica: constituye la condición misma de la existencia humana. Al inscribirse el exilio en el mito del paraíso perdido, adquiere una dimensión simbólica profunda, pues revela el drama esencial de la humanidad: haber nacido en la distancia de su origen y vivir en la nostalgia de una plenitud irrecuperable. Sin embargo,

esta alienación no es solo una carencia, sino también el motor de la historia, del pensamiento y de la búsqueda incesante de sentido.

El símbolo del exilio constituye el sedimento poético tanto en Alberti como en Zambrano. Puntos de partida personales, confluencias políticas, devenires históricos, regresos no reparadores, a pesar de las genuinas intenciones. Si vida y pensamiento son inseparables, las raíces de la vida acompañan siempre el desarrollo de las ideas. El exilio se confirma en un doble sentido: como pérdida del centro espacial en la vida y como pérdida del tiempo colectivo en la historia.

Zambrano sufre la salida de España, en su medida y con múltiples avatares. Como tantos otros, forma parte de los intelectuales dispersos por el mundo luego de la Guerra Civil. Pensar el duro exilio, sin duda, fortalece su legado intelectual. Así como Alberti, desterrado, despliega al poeta político y, luego, al poeta del *nostos*, Zambrano desterrada se expresa a través de la ideación de un método filosófico que, paradójicamente, postula la inclusión de lo humillado y descalificado por la historia del pensamiento. La filósofa busca el plano metafísico, más que el histórico, para combatir el estado de cosas y dejar una alternativa de restauración del pensar a quien quiera tomarla.

El sentimiento de carencia es el principio existencial, el marco trágico. El modo de pensar la ausencia no es lógico, sino poético, porque no se inicia fuera, en el tiempo o en el suceso, sino en la trama de la intimidad. Para que haya exilio, debe haber identidad y ésta ser insustituible; no importa cómo se corporice la intimidad —finalmente se trata de la forma del alma—, si en mar, en campo, en recuerdo de infancia, en vacío de horizontes, en agonía de seres amados. Pero eso aún no alcanza, porque la agonía constante

desensibiliza; la experiencia debe ser trascendida. Poéticamente, filosóficamente, humanamente trascendida.

De las situaciones personales, surgen legitimaciones históricas; sin proponérselo, el poeta Alberti cumple el presupuesto de la razón poética al centrar su mirada en lo singular y pasajero —su dolor por la patria mancillada y su pena por no poder habitarla— y recrearla en interminables imágenes que rodean, describen, gritan e insisten sobre la realidad transversal de la nostalgia. Su compendio poético asume el postulado de una razón mediadora entre lo inefable y lo racional, piadosa ante lo diferente, integradora del delirio que nace en lo oscuro. Zambrano se refiere en sus obras a autores como Azorín, Galdós, por supuesto, Unamuno y Machado, presididos por Cervantes, como aquellos que habían sido capaces de traer la voz del pueblo a los oídos de las masas para despertarlas a su identidad. Alberti, con su poesía de voces y dolores populares, despierta asimismo la conciencia histórica.

Nuestros autores revelan que el exilio es una exigencia grave; se padece porque vale como camino de comprensión. Por eso, el exiliado no es el protagonista exitoso de la historia, sino el marginal que avanza por las sombras, diciendo lo que no es fácil escuchar. Estar al margen exige siempre más fidelidad. Bajo estas condiciones, el exilio puede volverse patria y convertirse en cauce de identidad:

El exilio es el lugar privilegiado para que la patria se descubra, para que ella misma se descubra cuando ya el exiliado ha dejado de buscarla [...]. Cuando ya se sabe sin ella, sin padecer alguno, cuando ya no se recibe nada, nada de la patria, entonces se le aparece [...] Tiene la patria verdadera por virtud crear el exilio (Zambrano, 2019, p. 62).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, Rafael. *Antología poética*. México: Losada, 1998.
- Balcells, José María. El viaje mítico en *Ora Marítima* de Rafael Alberti. *Estudios Humanísticos*. Filología, n. 27, p. 25-42, 2005. DOI: <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i27.2703>.
- Carvalho, Mayra Moreyra. Transcendente e histórica: a poesia de Rafael Alberti escrita durante a Guerra Civil Espanhola. *Caracol*, São Paulo, n. 11, p. 135-175, 2016. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i11p134-175>.
- Cerezo Galán, Pedro. De la historia trágica a la historia ética. *Philosophica Malacitana*, v. IV, p. 71-90, 1991.
- Forneron, Ivan Martucci. Luis Cernuda e o Histórico de uma crítica. *Caracol*, São Paulo, n. 21, p. 320-348, 2021. DOI: 10.11606/issn.2317-9651.i21p320-348. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/173921>. Acesso em: 13 set. 2025.
- García Hacón, Irene. Un ejemplar propio: El marinero en tierra habitado por María Teresa León. *Rassegna Iberistica*, v. 47, n. 121, p. 27-46, 2024. DOI: <https://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2024/22/002>.
- García Montero, Luis. La conciencia y la identidad: *Baladas y canciones* de Rafael Alberti. In: Ramos Ortega, Manuel; Jurado Morales, José (ed.). *Rafael Alberti libro a libro: el poeta en su centenario*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2003. p. 353-367.
- Kharitonova, Natalia Yu. Letter from Cuba: Rafael Alberti and María Teresa León in Havana. *Literatura Dvuh Amerik*, n. 8, p. 98-119, 2020. DOI: <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-8-98-119>.
- Lizaola, Julieta. *Lo sagrado en el pensamiento de María Zambrano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

- López Castro, Armando. El discurso elegíaco de Rafael Alberti. *Estudios Humanísticos. Filología*, n. 27, p. 119-137, 2005. DOI: <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i27.2708>.
- Martos Carrera, Marco. El ángel de la melancolía: sobre Rafael Alberti y la poesía del exilio. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, v. 48, n. 48, p. 139-156, 2009. DOI: <https://doi.org/10.46744/bapl.200902.008>.
- Melero Mascareñas, Luis. Historia de la revista *Litoral*: José Bergamín, una presencia constante (1926-1984). *Caracol*, São Paulo, n. 21, p. 350-375, 2021. DOI: 10.11606/issn.2317-9651.i21p350-375. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/174744>. Acesso em: 13 set. 2025.
- Moreno Sanz, Jesús. Cronología de María Zambrano. In: Moreno Sanz, Jesús (ed.). *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014. v. VI, p. 47-126.
- Ortega Muñoz, Juan Fernando (ed.). *María Zambrano: raíces de la cultura española*. Madrid: Fundación Fernando Rielo, 2004. p. 187-308.
- Pagni, Andrea (ed.). *El exilio republicano español en México y Argentina: historia cultural, instituciones literarias, medios*. Bilbao: Iberoamericana; Vervuert; Bonilla Artigas Editores, 2011. p. 33-57.
- Pelosi, Hebe Carmen; Llopis, Enrique. Rafael Alberti: la deriva de un marinero en tierra argentina (1940-1963). Buenos Aires: Ediciones de Aquí a La Vuelta; CCC, 2017. *Estudios de Historia de España*, v. 17, n. 1/2, p. 279-281, 2017.
- Ricœur, Paul. *Philosophie de la volonté II: finitude et culpabilité*. Paris: Aubier, 1988.
- Sánchez Cuervo, Agustín; Sánchez Andrés, Agustín; Sánchez Díaz, Gerardo (coord.). *María Zambrano: pensamiento y exilio*. México: UMSNH; Madrid: Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.
- Zambrano, María. *De la Aurora*. Madrid: Turner, 1986.
- Zambrano, María. “Lo intacto”. *Diario16. Suplemento “Culturas”*. Madrid, 12 de diciembre. 1987.

Zambrano, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 1987.

Zambrano, María. *Los intelectuales en el drama de España*. Madrid: Trotta, 1998.

Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. Madrid: Alianza, 2011.

Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México: FCE, 2016.

Zambrano, María. *Isla de Puerto Rico*. Nostalgia y esperanza de un mundo mejor.
Madrid: Vaso Roto Ediciones, 2017.

Zambrano, María. *Los bienaventurados*. Madrid: Alianza, 2019.

Alberti y Cernuda: poetas desterrados

Alberti and Cernuda: banished poets

Prof. Dr. Darío Gómez Sánchez

Recebido em: 15 de janeiro de 2025

Aceito em: 18 de fevereiro de 2025

doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p135-161

Darío Gómez Sánchez
Doctor en Literatura Comparada por
la UFRJ y magister en Hispanismo
por el Instituto Caro y Cuervo
de Bogotá. Actualmente se
desempeña como profesor asociado
en el Departamento de Letras de la
Universidade Federal de Pernambuco.
ORCID: [https://orcid.org/
0000-0002-2389-1657](https://orcid.org/0000-0002-2389-1657)
Contato: dajego@hotmail.com
Brasil

Palabras clave: Exilio en la literatura; Rafael Alberti; Luis Cernuda; Generación del 27; Guerra civil española.

Keywords: Exile in literature; Rafael Alberti; Luis Cernuda; Generation of '27; Spanish Civil War.

Resumen: La Guerra Civil y el consecuente régimen militar instaurado en España a partir de 1936 causaron el exilio de notables artistas y escritores, entre ellos Luis Cernuda y Rafael Alberti, integrantes de la Generación del 27. La vida de ambos poetas se ve afectada por este hecho que se convierte en un tópico central de su poesía. El presente artículo se ocupa en comparar, en diferentes momentos y a partir de algunos de sus poemas, la forma en que cada uno de ellos expresa y elabora su ostracismo. Mientras Cernuda lo asume como un tema de meditación personal que implica mucho más que el distanciamiento geográfico, hasta el punto de llegar a serle indiferente la posibilidad del regreso, Alberti se posiciona frecuentemente a favor de la causa republicana en una poesía comprometida, aunque también concede espacio a la expresión de la nostalgia, y siempre con la esperanza del retorno. De este modo, identificamos dos paradigmas del tratamiento literario del exilio en dos de las obras más originales de la poesía moderna española.

Abstract: The civil war and the subsequent military regime in Spain from 1936 caused the exile of notable artists and writers, including Luis Cernuda and Rafael Alberti, members of the Generation of '27. The lives of both poets were affected by this event, which became a central theme of their poetry. This paper compares, at different times and based on some of their poems, the way in which each of them expressed and elaborated their ostracism. While Cernuda took it as a subject of personal meditation that implies much more than geographical distance, to the point of being indifferent to the possibility of return, Alberti frequently took a position in favour of the republican cause in a committed poetry, although also giving space to the expression of homesickness, and always with the hope of return. Thus, we identify two paradigms of the literary treatment of exile in two of the most original works of modern Spanish poetry.

1. POETAS EN TIERRA

Rafael Alberti y Luis Cernuda comparten varios aspectos en común: nacieron en 1902 en la región de Andalucía, llegaron, muy jóvenes a Madrid, integraron la Generación del 27 y padecieron el exilio durante el régimen franquista. Pero esas coincidencias son también el origen de diferencias decisivas: Alberti obtuvo un reconocimiento prematuro y disfrutó de una larga vida, Cernuda se asumió poeta a una edad más adulta y muere sin poder regresar a su país. Ambos comparten las convulsiones sociales y artísticas de un periodo que legó a España el tesoro de su poesía moderna y cada uno de ellos asumirá el destierro de forma muy distinta.

En el homenaje a Luis de Góngora que dio nombre a la Generación del 27 Rafael Alberti figura entre los protagonistas, por haber recibido en 1925 el Premio Nacional de Poesía con *Marinero en tierra* (1924), libro donde la nostalgia por la infancia perdida sirve de motivo para recuperar la sencillez expresiva propia de la tradición poética española. Mientras en ese mismo evento, en el auditorio del Ateneo de Sevilla, Luis Cernuda es apenas un espectador que acababa de publicar su primer libro, *Perfil del aire* (1927), acusado por parte de la crítica de ser una imitación de la poesía de Jorge Guillén, aunque el mismo Guillén percibiera allí una voz singular y profunda. Y si bien ambos poetas coinciden en la mezcla de tradición y vanguardia que caracteriza a su generación, sus primeros libros evidencian una sensibilidad diferente de la que predominará en su obra posterior.

En *La amante* (1926) y *El alba del albelí* (1927) el poeta gaditano aún se inspira en el cancionero español, pero en *Cal y canto* (1929) manifiesta una transformación resultado de la influencia estilística y temática del gongorismo, combinada con elementos vanguardistas. Por su parte, el sevillano, en *Égloga, elegía, oda* (1928), reúne elementos de la tradición clásica junto al tema del amor erótico, que será recurrente en su poesía. Alberti irá superando las formas tradicionales para poder expresar la angustia personal y, posteriormente, el compromiso social, mientras Cernuda variará las formas de expresión, pero mantendrá el tono concentrado que da originalidad a su voz.

Elemento común entre ambos es la exploración de las posibilidades literarias abiertas por el surrealismo: Cernuda en *Un río, un amor* y, especialmente, *Los placeres prohibidos*, escritos entre 1929 y 1931, donde la experimentación formal está al servicio de la indagación de su singularidad; Alberti en su magistral libro *Sobre los ángeles* (1929), con el uso de imágenes densas y, por momentos, un tono apocalíptico que permanecen en *Sermones y moradas*, *El hombre deshabitado* y, agregando algo de humor, en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, escritos entre 1929 y 1930. Siendo poetas andaluces comparten también la presencia de Bécquer, sea como tema o inspiración. Como bien resume García Montero (2002):

Luis Cernuda, que supo conectar la moral surrealista con la crisis romántica y que escribió en *Donde habite el olvido* (1931) una lírica moderna de estirpe becqueriana, podía haber recordado que Alberti, huésped de las nieblas, asumió en *Sobre los ángeles* (1929) una lectura renovadora de Bécquer, implicando su propia crisis personal en la interpretación de las *Rimas* (34).

Pero, sin duda, la diferencia más notable entre ambos escritores radica en la asunción del compromiso político como asunto poético. En *Con los zapatos puestos tengo que morir. Elegía Cívica* (1930), Alberti abre el camino hacia una poesía comprometida que será relevante en el futuro inmediato de España. Y durante el período que va de 1931 a 1938, cuando tienen lugar hechos tan radicales como el fin de la dictadura de Primo de Rivera, la proclamación de la Segunda República y el inicio de la Guerra Civil Española, el gaditano asume que su voz debe ser expresión de voces diversas, “poniendo en crisis su poética surrealista, de la que se apartará para aceptar la realidad y adoptar una expresión menos hermética” (De Luis, 2023, p. 368). Así se hace evidente en *Consignas* (1933), *Un fantasma recorre Europa* (1933), *13 bandas y 48 estrellas* (1936), *Nuestra diaria palabra* (1936) y *De un momento a otro* (1937), conjunto de obras donde reaparecen formas de la lírica popular y que el autor recopila en *El poeta en la calle* (1938). Cernuda, en cambio, durante ese tiempo continúa explorando los lenguajes vanguardistas y la creación poética como un objeto de meditación singular en *Los placeres prohibidos* (1931) *Donde habite el olvido* (1933) e *Invocaciones a las gracias del mundo* (1935), no obstante, en su actuación personal se vincula con los escritores que publican ‘Hora de España’ y ‘El Mono Azul’, participa en la representación de ‘Mariana Pineda’ en homenaje póstumo a Federico García Lorca y, en octubre de 1937, forma parte del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, hechos que, según Bernard Sicot (2009), no dejan duda de su actitud comprometida con la Segunda República (p. 109).

Aunque es seguro que compartieron amigos, publicaciones y ambientes durante su permanencia en Madrid, existen escasas evidencias de amistad entre ambos poetas. A mediados de 1933 aparece un texto de Cernuda en la revista *Octubre, escritores y artistas revolucionarios*, fundada en ese mismo año por Alberti. En carta a Jorge Guillén, Pedro Salinas cuenta: “Como detalle pintoresco te diré que en la manifestación de hace quince días se leía un gran letrero que rezaba así: ‘Los escritores revolucionarios españoles’. Lo llevaban, de un extremo Rafael Alberti, de otro Luis Cernuda” (Salinas *apud* Soria, 2010, p. 577). En febrero de 1936 el periódico *Mundo Obrero*, del Partido Comunista de España, publica un manifiesto titulado “Los intelectuales con el Bloque Popular”, firmado, entre otros, por Alberti, Cernuda y Lorca —quien será asesinado en el mes de agosto—; y en abril de ese año, con motivo de la publicación de la primera edición de *La realidad y el deseo*, se organiza un homenaje a Cernuda antes de su viaje a Francia, donde ocupará el cargo de secretario de la embajada. Durante el comienzo de la guerra civil Alberti actúa como secretario de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, a la cual se integra Cernuda al regreso de su breve estancia en París. Ya estando exilados, Alberti incluye en *Pleamar* (1944) el poema “A Luis Cernuda, aire del Sur buscado en Inglaterra” que comienza “Si el aire se dijera un día: / –Estoy cansado, / rendido de mi nombre... [...]”, en una posible alusión al primer libro del sevillano, por entonces radicado en Cambridge. No se trata allí de un elogio explícito, pero tampoco hay indicios de hostilidad o crítica, como si las encontramos en Cernuda, quien en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*, afirma:

Entre tanto, el nombre y la obra de Alberti alcanzaba hacia 1929, en el ambiente literario madrileño, un prestigio desmesurado que oscurecía el de los más prestigiosos entonces entre sus compañeros de generación, fuera porque pareciese encarnar las aspiraciones de los jóvenes, fuera porque ponía al alcance del lector tipos y formas de la mejor poesía del pasado aderezados a lo moderno. (Cernuda 1957 *apud* García Montero 2002, p. 34).

Como bien concluye el estudioso de ambos poetas Luis García Montero (2002), Cernuda evidencia su antipatía por la obra de Alberti “al que califica de poeta superficial, sin interior, abandonado a las modas y a la exaltación de lo nuevo, habilidoso formalmente, pero sin verdadera intensidad poética” (2002, p. 34). Así, la amistad entre ellos, si alguna vez existió, no perduró por mucho tiempo.

El hecho es que en plena Guerra Civil ambos se ven forzados a abandonar el país. A comienzos de 1938 el gobierno republicano le otorga a Cernuda un pasaporte para dictar unas conferencias en Inglaterra, sale de España el 14 de febrero pensando que su ausencia será breve, pero no regresará nunca más. En 1939, tras la derrota republicana, Alberti y su compañera se trasladan a París, y posteriormente embarcan en Marsella rumbo a Buenos Aires, donde llegan el 2 de marzo de 1940, y solo regresarán después de casi cuatro décadas. Como señala José-Ramón López García (2012): “el exilio potencia la pertenencia a una comunidad, a una cultura, una tierra, una historia y una lengua compartidas, al mismo tiempo que entraña la experiencia de la soledad y la añoranza de ese espacio común” (p. 116). Así lo evidencian Alberti y Cernuda, que harán

del destierro un motivo central de su creación, aunque de diferentes maneras y con intenciones bien distintas.

2. POETAS DESTERRADOS

Las situaciones generadas por el exilio de escritores durante la Guerra Civil y la dictadura de Francisco Franco conforman un complejo fenómeno en la historiografía literaria española, con especial atención a los escritores de la Generación del 27, en particular su producción posterior a la década de 1920. Al abordar el asunto, algunos esquemas son recurrentes, como la dicotomía “desterrados vs. transterrados” elaborada por el filósofo español José Gaos durante su exilio en México en 1944, y según la cual habría dos maneras de asumir la imposición de mudar de país: el exiliado se adapta a su nuevo espacio y se siente como ‘transterrado’, o no logra adaptarse y se siente desterrado.

El concepto de destierro señala la pérdida (des)de un espacio material al cual pertenecer (tierra). De ahí que durante toda la historia de Occidente se haya asociado dicho término al fenómeno del exilio (...) En torno a ello, resulta llamativo saber que el exilio —visto desde una perspectiva optimista o pesimista— siguió definiéndose en el contexto occidental como destierro hasta que José Gaos se inventó un término como el de transtierro (...). Si bien en un principio el concepto de Gaos apuntaba a explicar cómo se sentía personalmente, luego, como él mismo aseguró, el concepto empezó a ser acogido por quienes compartían con él el sentimiento de que las personas podían llegar a adaptarse a cualquier lugar del mundo, lo cual hizo que el término fuera transformándose lentamente hasta alcanzar la definición de transtierro como una adaptación al exilio (Córdoba, 2022, p. 157-158).

En el caso específico de la poesía, en la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)* de 1960 —y posteriormente en *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*— el compilador Josep Maria Castellet distingue dos actitudes recurrentes de los poetas ante el exilio: de “tranquila y seria meditación” o de “exaltada y violenta protesta” frente al desastre (Castellet, 1960). Y en “*Entre el exilio y el interior: el “entresiglo” y Juan Ramón Jiménez*” José María Naharro-Calderón, revisa algunas categorías tradicionales que han caracterizado la poesía en torno a la Guerra Civil y cuestiona los planteamientos binarios sobre el exilio (poesía pura vs. poesía comprometida, exilio vs. interior...) proponiendo en su lugar una clasificación tripartita: “exilio latente”, “infra-exilio”, “supra-exilio” (Naharro 1994, *apud* López-García, 2012, p. 124).

Podríamos retomar algunas de esas diferenciaciones tradicionales para clasificar a Cernuda como un poeta desterrado y caracterizar su obra como poesía pura o meditativa, mientras que Alberti sería considerado un transterrado y sus poemas de protesta exaltada o literatura comprometida. Sin embargo, al adentrarnos en la diversidad de su obra, es posible percibir que en Cernuda la sensación de desarraigo es anterior a lo geográfico y en muchos de sus poemas aparece también una expresión de exilio latente acompañada de constante indignación. Y en el caso de Alberti, su adaptación a los nuevos contextos no es tan definitiva como pareciera, y en no pocos momentos el tono exaltado de un supra-exilio cede espacio a la nostalgia o la meditación. Evidencia de la imposibilidad de un acercamiento dicotómico es la melancolía, marca frecuente en el periplo de ambos poetas, como bien afirma Francisco Ruiz (1993): “las ciudades de Cernuda y Alberti son espacios de desolación y esterilidad interior

por donde el poeta deambula ‘vacío’ de ideales y esperanzas, proyectando su estado de crisis espiritual hacia el exterior” (p. 305). Así, será más adecuado asumir que, a partir de su salida de España, cada uno de ellos pasa por diferentes estados o fases que se manifiestan en su poesía y que pueden ir desde una sensación de rabia y desarraigo total a una interiorización más sosegada de la nueva realidad —o viceversa—, pasando por la asunción de un compromiso social, la elaboración de la nostalgia por la tierra de origen y el deseo —o no— de regresar.

Para comenzar nuestra lectura comparativa, conviene señalar que la caracterización del exilio en Cernuda no depende únicamente de su salida de España e involucra otras formas de desarraigo relacionadas con la conciencia de su orientación sexual y con lo que él consideraba una conspiración de sus congéneres para no reconocer su originalidad. Pero en el caso específico del ostracismo geográfico, su elaboración poética inicial la encontramos en algunos poemas de *Las nubes*, escritos entre 1938 y 1940, en los que el país de origen ya aparece como una ausencia definitiva:

‘¿España?’, dijo. ‘Un nombre.
España ha muerto’
(Cernuda, 1991, p. 212)¹

Y el término ‘destierro’ será recurrente: “Mucho enseña el destierro de nuestra propia tierra” (p. 231), o:

1 Todos los versos de Cernuda son tomados de *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

Ellos, los vencedores
 Caínes sempiternos,
 De todo me arrancaron,
 Me dejan el destierro.
 (p. 228)

La tristeza y la dificultad para afrontar su propia situación personal en el nuevo contexto están muy presentes en estos primeros poemas. Como sintetiza Vasquez Medel (2023): “incomunicación, cansancio, soledad, aislamiento, vida apagada expresan el tono vital del primero de los libros terminado en el exilio” (p. 154). En estas primeras elaboraciones surge ya una oposición que será recurrente en la imagen cernudiana de España, que va de la añoranza personal de una madre lejana:

Háblame, madre;
 Y al hallarme así, digo
 Que ninguna mujer lo fue de nadie
 Como tú lo eres mía.
 (p. 176)

a la visión social de una progenitora decadente:

Y nuestra gran madrastra, mírala hoy deshecha,
 Miserable y aún bella entre las tumbas grises [...]
 (p. 267)

En Alberti, puede pensarse en un primer exilio geográfico cuando abandona su Puerto de Santa María para instalarse en Madrid, circunstancia de la que surgió su nostálgico *Marinero en tierra*. Pero en los primeros poemas

del destierro nacional se destaca un verso circunstancial, pleno de demandas y urgencia. Así, en *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1939-1940), además de servirse de algunas palabras en francés utilizadas por los primeros exilados para expresar el temor ante el futuro incierto, Alberti busca manifestar la impotencia frente a la situación de su país:

Pero España ya tiene fronteras:
cordilleras de sangre,
valles de pobres huesos,
frías empalizadas de húmeros y tibias,
de dentaduras ordenadas,
solar solo de sepulturas.
(Alberti, 1988, p. 45)²

Y aparece en ese libro el motivo artístico del toro, compartido con su amigo de entonces, el pintor Pablo Picasso. Como señala Susana Salim (2001): “A través de la imagen del toro, que adquiere en el exilio su cuño más original al ser asociado a una España dolorida, que tiene forma de piel de toro tendido sobre el mar, el poeta trata de «relatar» a España tal como se imagina que es ahora” (p. 512):

Amanece el Peñón de Gibraltar
y la cola del toro se estremece.
¿El toro va a saltar o es que perece,
en la cruz del estoque,
mortal, definitivo,
hasta la empuñadura?
Habla toro: ¿está vivo,

² Todos los versos de Rafael Alberti son tomados de *Obras completas. Poesía 1939-1963*, Madrid: Aguilar, 1988.

o está tu piel madura
para el colonizaje? [...]
(p. 50)

En efecto, se trata de la imagen del mapa de España como una piel de toro abierta, y esa imagen del país-toro aparece aún más elaborada en *Entre el clavel y la espada* (1940), escrito entre Francia y América, cuya cuarta sección se titula “Toro en el mar (elegía sobre un mapa perdido)” y en donde el poeta expresa con notable potencia el sufrimiento de:

A aquel país se le venían diciendo desde hace tanto tiempo.
Mírate y lo verás. Tiene forma de toro de piel de toro abierto,
tendido sobre el mar. (De verde toro muerto)
[...]
¡Ay, verde toro, ay, que eras toro de trigo, toro de lluvia y sol, de
cierzo y nieve, triste hoguera atizada hoy en medio del mar, del
mar, del mar ardiendo.
(p. 102)

Para este momento, como lo evidencia el título del libro, el poeta se encuentra ‘entre clavel y la espada’. La angustia y la belleza se exteriorizan en una elaboración personal al mismo tiempo alarmada y reposada sobre la realidad. “Allí se manifiesta claramente el deseo de volver a la poesía sin compromiso, pero también en el destierro se considera obligado a la adhesión a las ideas comunistas” (Spang, 1991, p. 110). Los poemas alternan la urgente presencia de los acontecimientos históricos con otros asuntos relacionados con la creación literaria. En la sección “Como leales vasallos”, el poeta recurre a la figura de El Cid Campeador para proyectar en ocho

poemas su conciencia del exilio, precediendo y concluyendo cada composición con una cita del cantar anónimo del siglo XIII y manifestando, como el caballero medieval desterrado, el deseo de regresar:

Dolor a muerto en la lengua,
sabor a desenterrado,
gusto a puñal por la espalda,
sabor a crimen, a mano
con gusto a sombra en la sombra,
sabor a toro engañado [...]
Amarga ha de ser la vuelta
pero sin sabor amargo.
(p. 135)

También Cernuda recurre —mediante la técnica del monólogo dramático aprendida de los poetas ingleses— aun personaje histórico, el cronista de Indias Bernal Díaz del Castillo, para abordar las cuestiones de la identidad y la alteridad, expresar el sentimiento de ruptura producido por la partida e insistir en la relación entre madre y madrastra:

Cuando vi un día las murallas rojas
De la costa alejarse, y yo perderme
En la masa del agua, sentí ceder el nudo
Que invisible nos ata a nuestra tierra;
Madrastra fuera, que no madre, y aún la quise.
Comencé entonces a morir, mas era joven
Y en ello no pensé, dándolo al olvido.
Otras constelaciones velaron mi esperanza.
(p. 268)

El poema titulado “Quetzalcóatl” forma parte de *Como quien espera el alba*, libro escrito aún en territorio inglés entre 1941 y 1944, y en el que

la dificultad y la tristeza iniciales se transforman en un sentimiento más calmo, una nostalgia contemplativa por la “Tierra nativa” que, al final, se convierte en pregunta sobre el sentido de esa misma nostalgia:

Todo vuelve otra vez vivo a la mente.
Irreparable ya con el andar del tiempo,
Y su recuerdo ahora me traspasa
El pecho tal puñal fino y seguro.

Raíz del tronco verde, ¿quién la arranca?
Aquel amor primero, ¿quién lo vence?
Tu sueño y tu recuerdo, ¿quién lo olvida?,
Tierra nativa, más mía cuanto más lejana
(p. 248).

En este libro, según afirma Diaz Ventas (2020) “todavía predomina una visión nostálgica, aunque lejana del tono elegíaco de *Las nubes* a causa del tiempo y la distancia” (p. 18). Pero sobre la dificultad inicial vista en el firmamento y la nostalgia interrogativa de quien espera la madrugada, acaba imponiéndose definitivamente el dolor ante la madre ajena e inhóspita:

Es la patria madrastra avariciosa,
Exigiendo el sudor, la sangre, el semen
A cambio del olvido y el destierro.
(p. 288).

Y en *Vivir sin estar viviendo*, escrito entre Cambridge y Massachusetts entre 1944 y 1949, el reclamo del hijastro reaparece:

Acaso allí estará, cuatro costados
Bañados en los mares, al centro la meseta
Ardiente y andrajosa. Es ella, la madrastra

Original de tantos, como tú, dolidos
De ella y por ella dolientes.
Es la tierra imposible, que a su imagen te hizo
Para de sí arrojarte []
(p. 232)

Afirma Díaz Ventas (2020): “a pesar de la progresiva caracterización hacia la oscura figura de la madrastra, la herida todavía está abierta y aún no se ha consumado el distanciamiento que constataremos en la siguiente sección de *La realidad y el deseo*” (p. 18). En efecto, a medida que aumentan el tiempo y la distancia, el exilio geográfico irá cediendo protagonismo al ostracismo de lo íntimo como tema poético y anticipando así la separación definitiva entre el poeta y su cuna.

En Alberti, la imagen del toro-país reaparece en “Égloga fúnebre a tres voces y un toro para la muerte lenta de un poeta” dedicada a Miguel Hernández, en la que Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel Hernández y España narran la historia del toro desde su origen hasta su desaparición:

En el principio, la alegría. Entraba,
de poder a poder, volcado, abierto
mi corazón al mar, desmesurándolo
hasta el mismo nivel de las estrellas.
[...]
¡Ay toro de desvarío!
¿Es que no tengo ya ni amigo?
Toro de locura y aire.
¿Es que no tengo ya ni sangre?
Toro de martirio y sueño.
¿Es que no tengo ya ni cuerpo?

Toro de silencio y alma.
 ¿Es que no tengo ya esperanza?
 Toro de muerte y abandono.
 ¿Es que no tengo ya ni toro?
 (p. 185 e sgts).

La “Égloga” forma parte de *Pleamar*, libro escrito totalmente en América entre 1942 y 1944, en el que la nostalgia de la tierra distante y el sentimiento de desarraigo son expresados, como en “Marinero en tierra”, a través de la ausencia del mar:

No me dijiste, mar, mar gaditana,
 mar del colegio, mar de los tejados,
 que en otras playas tuyas, tan distantes,
 iba a llorar, vedada mar, por ti
 (p. 169)

Y en el que concluye desesperanzadamente:

No tengo patria. Puedes
 sembrar mis huesos junto a
 cualquier río.
 (p. 233)

El tono nostálgico como evidencia del exilio se impone definitivamente en *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956), pero es una melancolía con visos de alegría porque los recuerdos retornan como presencias vivas, no como ausencias absolutas, y reservando todavía un espacio para la esperanza:

¿Será difícil, madre, volver a ti? Feroces
 somos tus hijos. Sabes
 que no te merecemos quizás, que hoy una sombra

maldita nos desune, nos separa
de tu agobiado corazón, cayendo
atroz, dura, mortal, sobre sus telas,
como un oscuro hachazo.
[...]
Júntanos, madre. Acerca
esa preciosa rama
tuya, tan escondida, que anhelamos
asir, estrechar todos, encendiéndonos
en ella como un único
fruto de sabor dulce, igual. Que en ese día,
desnudos de esa amarga corteza, liberados
de ese hueso de hiel que nos consume,
alegres, rebosemos
tu ya tranquilo corazón sin sombra.
(p. 527)

A diferencia de la madrastra inhóspita en Cernuda, la madre en Alberti sigue siendo una figura acogedora a pesar del abandono y la distancia. También diferente de Cernuda, la lejanía no se convierte en pretexto para agudizar otras formas de exilio, sino que estimula la aproximación a su origen:

En verdad, tú no tienes
que retornar a mí, porque siempre has estado
y estás en la corriente continua de mi sangre.
(p. 538)

Con todo, y en medio de la añoranza, entre 1945 y 1955 reaparecen las formas del verso popular y la beligerancia propia de la poesía social en un amplio conjunto de poemas que —publicados posteriormente bajo el título de *Signos del día*— asumen el tono de la resistencia en contra del régimen franquista y

de combate de su aliado americano. La nostalgia por la tierra distante se transforma aquí en ira personal y en convite al alzamiento colectivo:

Cuando estás acosada y los que prisionera
te venden, mantenidos por los perros de afuera;
cuando el lobo avariento, de militar vestido,
vive aún por la sangre de tu costado herido,
las plumas que se callen, el lápiz que no grite,
quien por ti no promueva, no proteste, no incite;
quien el fuego de hoy no prenda hasta mañana,
quien de espaldas soñando te espere a la ventana,
madre del sufrimiento, vieja y joven leona,
sientan en tu zarpazo tu ley que no perdona.
(p. 391)

La denuncia y el compromiso político se reafirman como motivo poético en las *Coplas de Juan Panadero* (1949-1953), alter ego creado por Alberti para expresar el dolor de su destierro y exponer las ideas políticas que comparte con sus compañeros. El personaje lírico evoca explícitamente a Juan de Mairena de Antonio Machado para hacer evidente su intención de denunciar los abusos del régimen franquista y asumirse como un español presente a pesar de la condición del exilio:

Pero aunque la mar pasó,
Juan Panadero de España
ni se fue ni se perdió [...]
Porque es de Juan Panadero
no dar nada por perdido,
aunque la mar ande en medio.
(p. 562)

Para ese entonces, Cernuda ha asumido definitivamente su condición de poeta introspectivo y ha dejado de lado toda evocación de la patria distante.

Tu tierra está perdida
Para ti, y hasta olvidas,
Por cerrada, la herida.
(p. 374)

En *Con las horas contadas* (1950-1956) Alberti se concentra en México, único país de habla hispana que visita desde su salida de España en 1938, lo que implica un reencuentro con su lengua y con una cultura mucho más cercana a la suya, lo que se hace aún más evidente en *Poemas para un cuerpo* (1957). El país y el cuerpo que lo acogen actúan, tal vez, como sucedáneos de la madre perdida. Sin embargo, al mismo tiempo que parece superar la patria extraviada con la patria encontrada, una parte de la tierra distante reaparece con evocadora ternura:

– ¿Qué palabra es la que más te gusta?
– ¿Una palabra? ¿Tan solo una?
¿Y quien responde a esa pregunta?
[...]
– Esa palabra dímelas tú.
– Esa palabra es: andaluz.
(p. 368)

Y en su último libro, *Desolación de la Quimera*, escrito entre 1956 y 1962, el tono melancólico de sus primeros poemas del destierro y la meditación interior de su obra en México terminan siendo, en parte, sustituidos por

la desidia y la animadversión que, en el caso del tópico del exilio, se hacen evidentes en “Díptico español”:

Cuando allá dicen unos
 Que mis versos nacieron
 De la separación y la nostalgia
 Por la que fue mi tierra,
 ¿Sólo la más remota oyen entre mis voces? [...]
 Si soy español, lo soy
 A la manera de aquellos que no pueden
 Ser otra cosa [...]
 Soy español sin ganas
 Que vive como puede bien lejos de su tierra
 Sin pesar ni nostalgia [...]
 (p. 413-415)

Esto ocurre en la primera parte del díptico, titulada “Es lástima que fuera mi tierra” porque en la segunda parte de este extenso poema, “Bien está que fuera tu tierra”, se advierte el intento de evocar una imagen de España más positiva, rescatando el patrimonio del pasado y la tradición para hacer contrapeso al resentimiento que se ha impuesto. Ambas partes se complementan y, al mismo tiempo, se relacionan antagónicamente. Como afirma Vazquez (2023): “El poeta, con extrema dureza, ha consumado su desafección. Pero no quiere que la única clave de lectura de su obra sea la separación y la nostalgia por la que fue su tierra” (p. 158). Pero el “mi” acaba siendo despersonalizado con el “tu” y la apatía termina por imponerse sobre cualquier sentimiento de pertenencia. El país de origen no es más ni madre ni madrastra, apenas un azar geográfico al cual no tiene ningún interés en

regresar. Al final, Cernuda no solo asume que ya no tiene patria, sino que además adivina, en su condición de vate, que nunca volverá:

Mas, ¿tu?, ¿Volver? Regresar no piensas,
Sino seguir libre adelante,
Disponibile por siempre, mozo o viejo,
Sin hijo que te busque, como a Ulises,
Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.
(p. 442)

Y lo que en el Sevillano es un susurro en la evocación última de su gaditana Andalucía, en Alberti es homenaje en voz alta a su tierra natal en *Ora marítima* (1953), cuando el poeta desterrado emprende un viaje simbólico en busca de su origen:

¡Si yo hubiera podido, oh Cádiz, a tu vera,
hoy, junto a ti, metido en tus raíces,
hablarte como entonces.
(p. 647)

El tono político de sus dos libros anteriores cede nuevamente espacio a la nostalgia, pero no meditativa o desdeñosa como en Cernuda, sino plenamente afirmativa, nostalgia que sirve de aliciente para el vate que anuncia con certeza su retorno:

Cádiz nos vio desde Cádiz
Viviendo sobre las olas
ir pobres y volver pobres
ayer y ahora.

Cádiz nos mirará un día
dueños del mar, en las olas

Cádiz, que será más Cádiz
que ayer y ahora.
(p. 657)

Salvador J. Fajardo (1987) identifica tres momentos de elaboración personal del destierro en la obra de Alberti: el de las imágenes angustiantes de *Entre el clavel y la espada*; el de la época de la memoria, evidente en *Retornos de lo vivo lejano*, donde los recuerdos de España son actualizados, y la etapa de anticipación de un futuro posfranquista, presente en estos poemas de *Ora marítima* (p. 120 y ss). Ya en su última obra americana, *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954), la elaboración social reaparece en versos sencillos bajo un trasfondo elegíaco y melancólico. El poeta logra fusionar su situación personal con la realidad de su país:

Quisiera cantar:
ser flor de mi pueblo.
Que me paciera una vaca
de mi pueblo.
Que me llevara en la oreja
un labriego de mi pueblo.
Que me escuchara la luna
de mi pueblo.
Que me mojaran los mares
y los ríos de mi pueblo.
Que me cortara una niña
de mi pueblo.
Que me enterrara la tierra
del corazón de mi pueblo.
Porque, ya ves, estoy solo,
sin mi pueblo.
(Aunque no estoy

sin mi pueblo.)
(p. 712)

Para Vázquez “Alberti hizo del verso, como apuntaba su camarada Celaya, un arma cargada de futuro, que esperaba influyera en la realidad y en el destino de España, a la que no solo deseaba volver, sino que lo esperaba, como, en efecto, sucedió” (p. 152). Pero antes del regreso definitivo Alberti se instala unos años en Italia y escribe *Roma, peligro para caminantes* (1968), recuperando algunas formas de la poesía popular. Y aunque ciertos poemas el sujeto lírico se asume como un exiliado gaditano que camina por la ciudad y expone el dolor de haber perdido sus dos tierras: España y América, es la soledad de la ciudad eterna junto a otros motivos poéticos ajenos al exilio los ejes que articulan este libro.

Diferente de Cernuda, cuyo singular carácter dificulta la apertura a nuevas ideas y su adaptación a los nuevos contextos, durante los años en el destierro Alberti rehace permanentemente su vida y sus proyectos, estimulado por su activismo. Esta diferencia es sintetizada por Gatica Cote (2013):

En el poeta sevillano predomina al principio de su obra la crítica más próxima al sentir de Unamuno y Machado que a las tesis comunistas. Más adelante, no llora su destierro porque ya estaba desterrado en el seno de esa “madrstra” que siempre negó su modo de ser, su forma de pensar, su manera de amar. Cernuda no odia España, simplemente no comulga con lo que representa, no se siente unido por ningún lazo ni identidad salvo el haber nacido en ella. Alberti, en cambio, vive el desgarramiento del exilio intensamente por doble motivo, la pérdida de la tierra amada y la derrota del comunismo. Su visión de España oscilará, por tanto, entre la imagen de paraíso perdido al

que regresar y la de una España franquista que oprime y asesina a sus compatriotas contra la que hay que luchar. (p. 15)

Siguiendo esta línea de pensamiento podemos concluir reiterando que, si bien hay diferencias notables en la forma en que Alberti y Cernuda expresaron el exilio en su poesía, dichas diferencias trascienden e la dicotomía entre la poesía comprometida y la poesía pura o entre el desterrado que nunca regresa y el transterrado que se adapta a sus nuevos destinos. En el caso de Alberti, durante su periplo de 37 años fuera de España, su obra alterna la poesía comprometida con una poesía nostálgica o de temática artística variando entre el verso culto y el neopopular en diversos registros estilísticos. En el caso de Cernuda, si bien la crueldad de la guerra civil está presente, su motivación no es tanto el compromiso con su país ni el deseo de regresar, sino la búsqueda de un sentido poético para su deambular personal, lo que se manifiesta en una compleja elaboración formal. Si bien es cierto que Alberti siente y poetiza el exilio de una forma más política y social, encontramos también en su poesía momentos de meditación personal como en Cernuda, quien no asume la poesía como compromiso político y padece el exilio —no solo geográfico, sino también social y emocional— como una forma de vida. Y aunque al final Cernuda no exprese deseo de retornar, mantiene vivo el nombre de España, al igual que Alberti, que hace de la situación sociopolítica de su país un estímulo para el regreso. Ambos hacen del padecimiento producido por el destierro un estímulo genuino para escribir poesía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, Rafael: *Obras completas. Poesía 1939-1963*. Madrid: Aguilar, 1988.
- Castellet, José María (comp.). *Veinte años de poesía española*. Madrid: Seix Barral, 1960. p. 25-105.
- Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza, 1991.
- Córdoba, Paulo. Transtierro: el concepto legado por José Gaos. *Éndoxa: Series Filosóficas*, n. 49, p. 151-171, 2022. UNED, Madrid. Disponible em: <https://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/26140>. Acceso em: 15 dez. 2024.
- Díaz Ventas, Álvaro. El tema de España en la poesía del exilio de Luis Cernuda: de la madre a la madrastra. *Revista de Literaturas Hispánicas*, n. 11, p. 9-30, 2020. Disponible em: https://revistas.uam.es/philobibliion/article/view/philobibliion2020_11_001. Acceso em: 16 dic. 2024.
- De Luis, Leopoldo. La elegía cívica de Rafael Alberti (conferencia). In: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2023. Disponible em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-elegia-civica-de-rafael-alberti-1220658/>. Acceso em: 11 nov. 2024.
- Fajardo, Salvador J. Hacia una iconografía del exilio en la poesía de Rafael Alberti. *Hispanic Journal*, v. 8, n. 2, p. 119-133, 1987. Disponible em: <https://www.jstor.org/stable/44284115?seq=1>. Acceso em: 26 nov. 2024.
- García Montero, Luis. Los rencores de Luis Cernuda. *Revista de Occidente*, n. 254-255, p. 19-38, 2002. Disponible em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=252869>. Acceso em: 5 jan. 2025.
- Gatica Cote, Paulo Antonio. La visión de España en la poesía del exilio: Luis Cernuda y Rafael Alberti (comunicación). *Universidad de Cádiz*, 2013. Disponible em: <https://www.yumpu.com/es/document/view/17769642/la-vision-de-espana-en-la-poesia-del-exilio-rafael-alberti-y-luis->. Acceso em: 12 dez. 2024.

- López García, José-Ramón. La poesía del exilio republicano en la historiografía literaria: una revisión crítica. *Iberoamericana: América Latina, España, Portugal*, n. 47, p. 115-128, 2012. Disponível em: <https://www.torrossa.com/en/resources/an/2523727>. Acesso em: 21 dez. 2024.
- Ruiz Soriano, Francisco. Ejemplos coincidentes de los tópicos de “La ciudad estéril” y “Los hombres vacíos” en T.S. Eliot, Luis Cernuda y Rafael Alberti. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, v. 18, n. 1/2, p. 295-308, 1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27741128>. Acesso em: 28 dez. 2024.
- Salim, Susana. Rafael Alberti: un enfoque temático de la lírica del exilio. In: *Actas XIV Congreso AIH*, v. III, p. 509-520, Nueva York, 2001. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_3_062.pdf. Acesso em: 2 dez. 2024.
- Soria Olmedo, Andrés. La poesía del exilio (II): Alberti, Salinas, Guillén. In: Jiménez Millán, Antonio. *Rumor renacentista. El veintisiete*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2010. p. 575-594. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3403258>. Acesso em: 12 dez. 2025.
- Spang, Kurt. *Inquietud y nostalgia: la poesía de Rafael Alberti*. 2. ed. Pamplona: Eunsa, 1991.
- Sicot, Bernard. Luis Cernuda: los años del compromiso (1931-1938). *La Experiencia Literaria*, n. 16, ene. 2009. UNAM: México. Disponível em: [10_Sicot_LEL_16_2009.pdf](https://www.unam.mx/revistas/LEL_16_2009.pdf). Acesso em: 10 jan. 2025.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel. Luis Cernuda, el exilio y la memoria. *TSN*, n. 15, p. 147-159, 2023. Disponível em: <https://revistas.uma.es/index.php/transatlantic-studies-network/article/view/18166>. Acesso em: 14 set. 2025.

La representación de la mujer combatiente en “La miliciana del Tajo (Balada)” de Rafael Alberti (1938). Tradición poética e imaginación popular

The Representation of the Combatant Woman in Rafael Alberti’s “La miliciana del Tajo (Balada)” (1938). Poetic Tradition and Popular Imagination

Virginia Bonatto

Virginia Bonatto

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Profesora Adjunta de Introducción a la Literatura y de Teoría Literaria II. Investigadora en el Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8412-8025>

Contacto: abonatto@fahce.unlp.edu.ar

Argentina

Recebido em: 06 de novembro de 2024

Aceito em: 13 de dezembro de 2024

doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p162-182

Palabras clave: Guerra Civil española; Literatura de propaganda; Rafael Alberti; Poética republicana; Milicianas.

Keywords: Spanish Civil War; Propaganda Literature; Republican Poetics; Rafael Alberti; Militiawoman.

Resumen: Este artículo analiza la representación de la mujer miliciana en la crónica poética “La miliciana del Tajo (Balada)” de Rafael Alberti, publicada en *El Mono Azul*, en el contexto de la Guerra Civil española. Se examina tanto la tradición literaria y cultural de la que se nutre la poética republicana del autor (literatura del Siglo de Oro) como el modo en que la figura de la miliciana refleja tanto la nostalgia de la épica popular relacionada con la imagen del pueblo en armas, como los ideales de género de la época y los cambios que trajo el conflicto bélico. Alberti reinterpreta el destino trágico de la mujer combatiente como un símbolo que dialoga con las raíces literarias españolas, con el imaginario popular en relación con las historias de vida femenina y con el imaginario colectivo en torno a la República y la resistencia del pueblo español.

Abstract: This article analyzes the representation of the militiawoman in “La miliciana del Tajo (Balada)” (1938) by Rafael Alberti published in *El Mono Azul* within the context of the Spanish Civil War. It examines the literary and cultural tradition that informs the republican poetics (Golden Age Spanish literature) and explores how the figure of the militiawoman reflects the author’s nostalgia of the spontaneous people’s resistance, as well as the era’s gender ideals and the shifts brought about by the war. Alberti reinterprets the tragic destiny of the female fighter as symbol that dialogues with Spanish literary heritage, with the popular imagination regarding female life stories and with the collective imagination surrounding the Republic and the Spanish people’s resistance.

INTRODUCCIÓN

La Guerra Civil española constituyó un momento de intenso compromiso y movilización para los intelectuales de la República, quienes vieron en la literatura un medio fundamental para expresar su apoyo al pueblo y su lucha contra el fascismo. Este fenómeno dio lugar a una poética republicana que buscaba unir la literatura culta y popular, de modo tal de crear una representación a la vez épica y emotiva del conflicto, desde la cual se exaltara el papel del pueblo en defensa de la República y se lograra la misión propagandística que esta literatura se propuso. Dentro de este marco, se configuraron figuras arquetípicas como la del pueblo en armas y, en íntima relación con ello, la de la miliciana, que encarnaron los valores de sacrificio y valentía. En muchos casos, sin embargo, la representación de la mujer combatiente también reveló una compleja interacción entre los imaginarios tradicionales de género y las nuevas realidades bélicas que surgían en el frente.

La poética republicana de aquellos años, que tuvo en Rafael Alberti uno de sus principales promotores, asumió la imagen del *pueblo* como un *topos* central, cargado de significados políticos y afectivos, en el que las tradiciones culturales de lo rural y lo obrero confluyen en un ideal colectivo de lucha y resistencia. A su vez, esta poética se desarrolló a través de imágenes de mujeres que, aunque representadas en igualdad de valentía, se encuentran rodeadas de sentidos y estereotipos que reflejan las limitaciones de una sociedad aún ligada a visiones patriarcales. En este artículo me propongo examinar la aparición de estas tensiones en la crónica poética

“La miliciana del Tajo (Balada)” de Rafael Alberti (publicada en 1938) y cómo se articulan con los elementos literarios de la tradición culta, que el autor retoma y proyecta sobre la figura femenina en un contexto de guerra y revolución.

Alberti, al imaginar la historia de una joven combatiente y caída en el Tajo, adopta una perspectiva dual en la que se destacan, por un lado, los sacrificios individuales de las mujeres que lucharon en el frente, y, por otro, las contradicciones culturales que persisten en su representación. A través de una poética de evocación popular y culto literario, Alberti logra inscribir a la miliciana en la tradición de la literatura española, convirtiéndola en un símbolo heroico del pueblo y elevándola a un mito de resistencia y valentía que perdura en el imaginario colectivo

LA “NINFA” POÉTICA Y LAS MILICIANAS REALES

En junio de 1938 Rafael Alberti escribe la bellísima crónica poética “La miliciana del Tajo (Balada)”, que se publicó poco después en uno de los dos únicos números de *El Mono Azul* aparecidos durante 1938 (el número 46, del mes de julio). Si aceptamos como verídica la escena que da origen a esta crónica literaria, deberíamos afirmar que la imagen terrible que recompone Alberti en “La miliciana del Tajo (Balada)” habría sido, con toda seguridad, presenciada por el autor durante alguno de sus viajes a Toledo: seguramente, durante su visita en agosto de 1936, relatada por María Teresa León en *Memoria de la melancolía* (1970) y en el librito *La historia tiene la palabra*

(1944), en el marco de una misión dirigida por la Junta de Incautación del Tesoro Artístico (organismo fundado en julio de 1936 por el Gobierno de la República), que consistía en trasladar la obra del Greco desde esa ciudad hacia Madrid, ante la posibilidad de su destrucción debido al avance de las fuerzas nacionales (la misión no pudo cumplirse, como refiere León, por la negativa del alcalde de Toledo). Durante aquel viaje, según las memorias de León (1999), la comitiva enviada por el Gobierno debió protegerse de las balaceras que provenían del Alcázar, en ese momento albergue de los sublevados —conformados por fuerzas de la Guarnición de Toledo, por civiles militarizados y por guardias civiles de la provincia—, sitiados por las milicias que defendían la República. Esas mismas balas habrían alcanzado, semanas antes, a una joven miliciana, que tras caer a orillas del río permaneció a la intemperie y convertida en blanco de juegos de puntería durante todo ese tiempo. El relato poético de Alberti entrelaza el recuerdo horroroso de esa imagen con la admiración estética que el escritor andaluz tenía por la ciudad de Toledo, y de la que daría cuenta, por ejemplo, en el capítulo cinco de su libro de memorias, *La arboleda perdida* (1982, p. 181-212). El poeta abre la crónica “La miliciana del Tajo (Balada)” con una invocación a la obra de Garcilaso de la Vega, quien, de acuerdo con la afiliación poética que se intenta asegurar, de haber vivido en 1936 habría tomado a la miliciana como “ninfa” de sus églogas:

En el recuerdo de quien tuvo la triste suerte de verla quedará siempre unida al agua verde de su río. Será ya como él, porque sé que a estas horas es corriente y lecho de arena; es reflejo y es cauce.

Un poeta soldado de su misma tierra, poeta a quien las yedras y los sauces transidos hacen con el tiemblo del aire sonar su nombre eternamente, la hubiera puesto entonces entre los juncos mojados de sus églogas; la habría elevado a ninfa toledana de sus octavas reales (Alberti, 1938).

Para analizar la representación de la mujer combatiente en “La miliciana del Tajo. (Balada)”, de Rafael Alberti, resulta útil partir de los aportes de Tabea Linhard (2005), quien examina las representaciones de las mujeres combatientes en la Guerra Civil española. Linhard sostiene que la figura de la miliciana adquiere una “corporalidad espectral”, una presencia marcada por la violencia de la guerra y de la revolución, que desorganiza el espacio simbólico reservado tradicionalmente a héroes y mártires masculinos (2005, p. 7). Esta figura es una construcción que, en ocasiones, sustituye a las experiencias reales de las mujeres, y les impone una narrativa que homogeneiza sus vivencias y, en última instancia, atempera la violencia multifacética que atraviesa su participación en la guerra y la revolución. En el texto de Alberti observamos un movimiento que tiende hacia esa homogeneización pero que, al mismo tiempo, logra singularizar, por vía de una representación poética magistral, el destino de esta y de tantas otras muchachas que dieron su vida por la República. Para el momento en que se publica esta crónica, los debates sonoros en torno de las mujeres milicianas, que habían tenido lugar entre julio de 1936 y los primeros meses de 1937, habían ya perdido sus ecos. Avanzado el conflicto civil, todo el mundo tenía claro que el lugar de la mujer en la guerra era el de servir de apoyo en la retaguardia: de hecho, muchas de las tareas esenciales para la España republicana y para el sostenimiento de la

guerra habían quedado a cargo de mujeres, como el trabajo en fábricas, en los talleres y en el campo, el voluntariado en servicios sociales, la asistencia en hospitales, la participación en campañas culturales y educativas (Nash, 1999, p. 128). La retórica militar, que en julio y agosto de 1936 había exaltado por un breve periodo de tiempo la imagen de la mujer empuñando un fusil, hacía ya bastante tiempo que se orientaba hacia el fomento del modelo de la “heroína de la retaguardia” (Nash, 1999, p. 71). En las ciudades, las mujeres se hicieron cargo de guarderías y centros asistenciales para los hijos de combatientes y de otras mujeres trabajadoras, también participaron en los hospitales de sangre (donde asistían y acompañaban a los heridos de guerra), confeccionaron ropa, se ocuparon de la industria armamentística y del sector del transporte (condujeron tranvías o se encargaron del abastecimiento de las tropas). En el ámbito rural, la situación no cambió mucho durante la guerra, ya que las mujeres trabajaban en la agricultura y la ganadería desde antes de que empezara el conflicto. Algunas debieron conducir tractores, y se crearon además Brigadas de Choque, que ayudaban en el trabajo rural e impartían a las campesinas clases de cultura general (Gómez Escarda, 2008, p. 91-92). Esto ocurría a pesar de la resistencia social (especialmente por parte de la población masculina que permanecía en actividad dentro del mundo laboral) y de la poca organización y preparación por parte de las asociaciones de mujeres y de los sindicatos en relación con la capacitación de la mano de obra femenina (Nash, 1999, p. 128-136). Como señala Nash, no fueron los sindicatos ni las organizaciones femeninas los que promovieron las iniciativas más acertadas para formar a las mujeres y mejorar su situación laboral,

sino, tales iniciativas, cuando existieron, surgieron de instancias gubernamentales, como ocurriera tempranamente en Cataluña (que en noviembre de 1936 propuso organizar un servicio, a cargo del Ministerio de Defensa, para la formación profesional de las mujeres), o, ya casi al final del conflicto, con el decreto firmado en enero de 1939 por Manuel Azaña, a cargo del gobierno de la República, ordenando la movilización obligatoria de todas las personas que tuvieran entre diecisiete y cincuenta y cinco años (1999, p. 137-138).

La literatura, como conocimiento “de segundo grado” (Angenot, 2015, p. 267), y en particular la literatura de propaganda, orientada hacia una función que le es heterónoma y que por ello condiciona los límites de lo representable, aparece como una caja de resonancia de los sentidos que circulan en la esfera social y, en este caso especialmente, en la esfera de las decisiones políticas e ideológicas. Pero, como veremos al acercarnos con cierto detalle a la crónica sobre la “ninfa del Tajo”, hay algo que escapa de alguna manera a los sentidos hegemónicos, a las resonancias de la doxa, que encuadran el acto de enunciación poética: la representación de la miliciana que propone Alberti instala, en julio de 1938, es decir, pocos meses antes de la derrota republicana, el cuerpo inerte de la muchacha en el centro de la escena. A la quietud definitiva de la muerte no le sigue ningún intento por promover otra función bélica para la mujer. En esta imagen algo tardía, el canto a la ninfa toledana se configura como una elegía al fervor popular que dos años atrás había levantado al pueblo en armas, una elegía a las milicias populares que habían constituido, y seguían constituyendo, aunque con matices menos exaltados y más serenos, una fuente inagotable de inspiración literaria:

¡Héroes de los primeros días de la guerra!
¡Hombres viejos y jóvenes, mozas y mozos ignorados que brotásteis de súbito de los más hondos resquicios ibéricos con el mismo vigor y lozanía de los trigos, con la misma dureza de los cardos, de las ramas silvestres! Entonces os llamásteis Milicias. ¡Milicias populares! (...) ¡Oh, sangre guerrillera española, milicianos de las cumbres y las llanuras, héroes del corazón desbordado, hoy disuelto en los ríos, seco al sol de las peñas, bajo el mar y el verdor de los tréboles: sólo vosotros habéis hecho posible este honor mantenido, este ejemplo que España da al mundo! (Alberti, 1938).

TRADICIÓN POÉTICA CULTA E IMAGINARIO POPULAR

La reposición de la polisémica e históricamente compleja figura de la mujer miliciana se afirma como eco de la herencia cultural más significativa para los españoles: la tradición literaria del Siglo de Oro. El encuadre estético logrado por Alberti circunscribe la función referencial o testimonial de un hecho que resulta aberrante: “Sólo el viento esparcía jugando, desordenaba moviéndolos, sus delgados cabellos caoba, que en las pausas de calma llovían sobre la margen seca como un mínimo sauce lloroso” (Alberti, 1938). Manuel Aznar Soler, en un estudio hoy clásico y que abrió el interés académico por el pensamiento literario antifascista durante la Guerra Civil, señaló que la *intelligentsia* de los años treinta atravesaría el proceso de “liquidación de una vanguardia artística que se mostraba impotente para responder a la nueva sensibilidad de una década caracterizada por la fuerte politización de la literatura” (1978, p. 13). El surgimiento de un “nuevo romanticismo” (1978, p. 14), que había sido compartido por las tres vertientes intelectuales que desarrollarían su producción literaria durante la Segunda República

(vertiente fascista, vertiente democrático-burguesa y vertiente marxista —tal como puede verse en la revista *La Gaceta Literaria*, 1927-1932, que dirigió Ernesto Giménez Caballero, precursor del fascismo español—), se afirma en los poetas antifascistas mediante la filiación con dos herencias culturales y literarias fundantes: la tradición de la poesía culta y las formas populares de circulación oral. Este proceso de restauración de la solidaridad entre literatura y política se daría, en palabras de José Díaz Fernández (portavoz teórico de la ruptura neorromántica), mediante un “ajuste de formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento” (citado por Aznar Soler, 1978, p. 23). Aquí cobra suma importancia la conciencia sobre la forma, algo que demuestra la toma de distancia de los poetas antifascistas (en su mayor parte alineados ideológicamente con el comunismo) respecto de las directrices estalinistas para la literatura: en 1934, sin ir más lejos, se celebró en Moscú el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, presidido por Máximo Gorki, en el cual se había aprobado por abrumadora mayoría la definición de realismo socialista presentada por Andrei Zhdanov (portavoz del Partido): “realismo en la forma y socialismo en el contenido” (Aznar Soler, 1978, p. 41), y en 1936 y 1937 las dos celebraciones del Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (una en París y la otra primero en Valencia y luego en la capital francesa) habían ratificado esta orientación del arte.

En todo caso, como puede observarse en el manifiesto literario “El romancero de la guerra civil”, firmado por Lorenzo Varela en septiembre de 1936, la causa republicana y el apoyo al pueblo en armas fueron una oportunidad estética para la “poesía del porvenir”, en tanto “poesía épica” en la

que se restauran de manera revolucionaria las “mejores formas de expresión” del pueblo”:

Esta presencia del pueblo tiene el más puro valor de colaboración: la colaboración tradicionalmente necesaria para el logro de la poesía épica. Hoy se aparecen a los poetas españoles estas condiciones, y apenas aparecidas se ha comprobado la continuidad de las mejores calidades del pueblo español y de su poesía, la permanencia revolucionaria de sus mejores formas de expresión. Y es el romance, la forma empleada por el pueblo cuando luchaba por construir España, la misma forma que emplea hoy en su reconstrucción (Varela, 1936).

La crónica poética “La miliciana del Tajo (Balada)” de Rafael Alberti es un muy buen ejemplo de la búsqueda de esta literatura proletaria-revolucionaria de adecuación del hecho literario al mensaje político sin abandonar el trabajo sobre la forma. Resulta significativa, en este sentido, la aclaración parentética sobre el género literario al que la evocación remite: la balada, forma de la tradición oral, que fuera revalorizada, como ocurriera con el romance, por la Generación del 27 y que, en su exilio en Argentina, el poeta utilizaría para titular uno de sus poemarios (*Baladas y canciones del Paraná*, de 1954). Con ello, Alberti no se limita a calibrar la tradicional oposición entre forma y fondo, sino que ajusta, mediante un delicado trabajo retórico, la conexión inescindible entre vanguardia estética y vanguardia política:

Desde aquella vertiente, el paisaje se había quedado sin carne. Pelada, monda orografía de fosa común, de osario al descubierto, esparcido por el campo. Y sobre los cráneos, tibias, quijadas y rótulas que semejabán las colinas, cortadas y desniveles que oprimían el alma del recién

llegado, un cielo emblanquecido por un sol de hojalata sacudía como una candente raspa de azufre ceniciento (Alberti, 1938).

El poeta sitúa el cuerpo de la miliciana en un paisaje que remite, por el mecanismo de una metáfora doble (“cráneos, tibias, quijadas y rótulas que semejaban las colinas, cortadas y desniveles”), a los escenarios bucólicos de la tradición poética recogida por el Siglo de Oro, produciendo un impacto estético y una conmoción intelectual muy hondos. El intertexto de esta evocación es, sin lugar a duda, la Égloga III de Garcilaso de la Vega, en particular los versos 225 a 232, en los que se describe la escena de una ninfa “degollada”, a orillas del río Tajo, frente a la ciudad de Toledo:

Todas, con el cabello desparzido,
lloravan una nympha delicada
cuya vida mostrava que avia sido
antes de tiempo y casi en flor cortada;
cerca del agua, en un lugar florido,
estava entre las yervas degollada
qual queda el blanco cisne quando pierde
la dulce vida entre la yerva verde (de la Vega, 1981, vv. 225-232).

Garcilaso compuso esta égloga en 1536, y la crítica ha coincidido en general en señalar que la ninfa muerta aludiría a una de las amantes del poeta, Isabel Freyre, dama portuguesa de la corte de Isabel de Portugal, casada con un caballero muy poderoso de Toledo (Antonio de Fonseca, regidor de Toro) y que murió desangrada luego de dar a luz a su tercer hijo (de la Granja, 1997, p. 58). El uso del adjetivo “degollada” trajo cierta

controversia entre los estudiosos de la obra de Garcilaso, por sus resonancias poco literarias: en el español de esa época ese vocablo podía significar tanto “decapitada” como “desangrada”, dos formas escandalosas y prosaicas de referirse a la muerte de la musa inspiradora (de la Granja, 1997, p. 57). La controversia parece resolverse si se considera la hipótesis de Porqueras Mayo (1970, p. 719) acerca de que Garcilaso, gran admirador de la pintura y de sus técnicas, pudo haberse inspirado para la escena descrita en esas octavas en el cuadro *La morte di Procri*, pintado entre 1495 y 1500 por el florentino Piero di Cosimo (hoy expuesto en la National Gallery de Londres), en el cual la ninfa Procris aparece tendida en el suelo, cerca de un lago, acompañada por un fauno y un perro que lamentan su triste final, y con la garganta atravesada por una saeta o jabalina. El mito de Procris y Céfalo había sido recreado por Ovidio en las *Metamorfosis* (Libro 7, versos 662-865), y serviría de fuente para la literatura y la pintura renacentistas. Recordemos brevemente que Céfalo solía invocar a la diosa Néfele (o “nube”) antes de sus largas jornadas de caza. Procris, creyendo que su marido lo engaña con una ninfa, se esconde para espíarlo y termina muriendo atravesada por una jabalina cuando su marido la confunde con una fiera. “La miliciana del Tajo (Balada)” de Alberti ingresa a esta tradición literaria atendiendo a dos vertientes: la imagen pictórica de la ninfa muerta (recogida por Garcilaso y previamente por Cosimo) y las resonancias mitológicas de la figura de Procris, cazadora virgen y a la vez mujer sexualmente muy activa, que se ajusta muy bien a la imagen contemporánea de la miliciana y a la duplicidad que estructura su sentido en la esfera social (Bonatto, 2019, p. 60-61).

En relación con esto, cabe recordar que desde sus primeras apariciones en el imaginario colectivo de la Guerra Civil la figura de la miliciana comportaba a la vez los aspectos más admirables de la resistencia popular al fascismo (valentía, decisión, entrega) y los más reprochables debido a su condición femenina y a la inadecuación que su actuación representaba respecto de la división de espacios y géneros sexuales (intrusión, entorpecimiento de la victoria, peligro sexual para los soldados) (Nash, 1999, p. 66). La ninfa y cazadora Procris tuvo, también, una valoración semántica ambivalente, que bien podría considerarse como anclaje cultural de los dos sentidos entre los que bascula la representación de lo femenino: desde la perspectiva histórica y religiosa, por estar cerca de Artemisa, Procris recibe características altamente valoradas como cazadora y como guerrera, además de considerarse virgen y reacia a la contaminación sexual. Pero al desposarse con Céfalo, la ninfa ingresa en un itinerario distinto y que reúne manifestaciones diversas de una sexualidad femenina atomizada. Sus mitógrafos recogen en distintas versiones sobre este personaje algunas de sus desviaciones: transgresión matrimonial y adulterio, incesto, homosexualidad y travestismo (Pàmias i Massana, 2006, p. 486-487).

Continuando con la descripción de los ejes que estructuraron la poética republicana durante los años de la Guerra Civil, queda en claro la solidaridad entre la búsqueda formal, que se articula con la afiliación a la tradición de la poesía culta, y la gravitación de estas escrituras sobre el ideograma “pueblo”, como topos social, geográfico y afectivo. La conjunción entre poesía culta y poesía popular (visible, por ejemplo, en la variedad de autores y de voces

que dieron forma al fenómeno del romancero de la Guerra Civil) así como las figuraciones dicotómicas del poeta intelectual y del poeta del pueblo producen en esos años un efecto de unidad que tiene como fin último sostener, como afirma Adriana Minardi (2015), la potencia de la doxa, entendida como la experiencia mancomunada del trabajo en el campo. El pueblo español se afirma en una retórica que lo anuda a la tierra y al trabajo rural, pero también a la vida del obrero, del artesano y del hombre de la mina. Este recorte del sentido de “pueblo” aparece en el “Manifiesto electoral de «Nueva Cultura» por el Frente Popular”, publicado por la revista valenciana *Nueva Cultura* en febrero de 1936 y suscrito por todo el arco de la inteligencia española antifascista. Allí se expresa una concepción de “pueblo” como materia prima de la cultura, y entendido

no por lo que a primera vista —de tópico— pudiera creerse, sino por aquello en que jamás se piensa: la tremenda, antigua y compleja amplitud del término, que se traspone ahora al del *cultivo* hasta en su más elemental y primario sentido. El labrador, el obrero, el hombre de la mina, el artesano son también fenómenos cargados de *experiencia* humana que viven y suenan en el ritmo histórico de la cultura (citado por Aznar Soler, 1978, p. 85).

Para los jóvenes poetas de origen pequeñoburgueses que vieron sacudida su conciencia social a partir de los sucesos de Asturias en 1934 y de la irrupción del proletariado como clase revolucionaria, la orientación hacia el pueblo como fuente de experiencia humana permitió recomponer la imagen del nuevo intelectual frente a la realidad, tal como queda entrevisto en las recurrencias

de este ideologema en varios manifiestos de la época (Aznar Soler, 1978, p. 73-85). En este escenario, queda por revisar cuál fue y sería el tratamiento de las mujeres que, siendo parte del pueblo, tomaron las armas, se vistieron con ropas masculinas y arriesgaron sus vidas en los frentes de defensa de la República. Pareciera que la construcción poética estuvo en mayor medida permeada por sentidos culturales y estéticos que ya operaban, desde mucho antes, en el lenguaje de la literatura y, por esos mismos años, en el de la creciente industria cultural. Estos sentidos (creadores de imágenes de mujeres y de estereotipos acerca de lo femenino muy potentes) no habrían sido resignificados ni explorados, a diferencia de lo que sí ocurría en torno del concepto “pueblo”, sino que habrían migrado hacia esta literatura de propaganda, articulándose de forma novedosa con el nuevo escenario bélico. Un buen ejemplo de este fenómeno lo constituye el famoso cartel de Cristóbal Arteché, confeccionado durante las primeras semanas de la guerra, de una joven señalando al espectador con el dedo índice de una mano y levantando, con la otra, un fusil, ante un fondo de soldados con banderas cenetistas y catalanas. Esta iconografía reproduce los rasgos físicos de Marlene Dietrich, artista de cine muy popular por entonces, y cruza atributos de su emblemática feminidad con la virilidad y el coraje que el soldado varón debía demostrar (Bonatto, 2019, p. 70). La crónica poética “La miliciana del Tajo (Balada)” constituye asimismo un ejemplo de migración, en este caso, de un motivo literario cercano pero situado en las antípodas del lenguaje de la vanguardia tanto política como literaria. El poeta vacila al juzgar los motivos que llevaron a la muchacha a tomar las armas: luego de conjeturar con una “niñez popular” toledana se

decanta hacia el relato de liberación y castigo, de verosímil más ajustado a la épica folletinesca, mucho más apropiado para la trama del despertar trágico e individual que para la representación de la lucha colectiva:

O quizás, no. Quizás el recién llegado tenga que imaginar para ti, caída miliciana del Tajo, una triste niñez de interiores con velos de madrastras, tías guardadoras; una trágica adolescencia de rincones oscuros, con cuentas de rosario y sucias, turbias, crueles amonestaciones de una obscena miseria eclesiástica.

[...]

Y otras miles de impúdicas advertencias que te habrán llenado de espanto las noches, apretado de temores los días y llevado, al fin, a morir, en un arranque de rebelada desesperación heroica, contra la tierra amarilla del borde de tu río, el más verde y mejor cantado de España (Alberti, 1938).

El motivo de la advertencia que vemos en la cita reaparece un poco más adelante en el relato, ya no como amonestación moral, sino, entrelazado con el tópico (más tradicional, o propio de la literatura oral) del descuido (la joven que por seguir un impulso ocasional se aleja del lugar seguro) y como anuncio del fatal desenlace:

—¿Adónde vas, miliciana? ¡Vuélvete!
—Mira que te equivocas. ¡Que te equivocas!
—¡Por ahí, no!
—¡Que por ahí, no!
—¡Que por ahí no se puede pasar, miliciana! ¡Vuelve!
—¡Vuelve en seguida! (Alberti, 1938).

PALABRAS DE CIERRE

La singularidad de la figura de la miliciana en el imaginario que rodea a la Guerra Civil española requiere de abordajes que permitan dar cuenta de una doble realidad en relación con esas mujeres que, por primera vez en la historia de España, actuaron como soldados en los frentes de defensa de la República. Por un lado, está la realidad histórica: ¿quiénes fueron, qué trayectorias vitales respondieron a su audaz decisión? ¿Fue su motivación política o fueron las circunstancias materiales y familiares las que las empujaron a enlistarse en las milicias populares? Por otro lado, existe una realidad imaginaria: ¿de qué manera y mediante qué códigos culturales se construyeron estas representaciones, que mostraron a las las milicianas alternativamente como heroínas y como figuras peligrosas?

Desde el campo de la historiografía feminista, se ha intentado superar las categorías binarias rígidas (público/privado, víctima/heroína, poder/sumisión, confrontación/consentimiento) que, en el pasado, limitaron el análisis de la experiencia femenina durante la guerra (Nash, 1999, p. 16). La consideración de la Guerra Civil española como una “guerra total” (Yusta Rodrigo, 2015) permite comprender mejor este fenómeno de movilización femenina y la incursión de mujeres en espacios históricamente vedados para ellas; aun así durante la guerra este fenómeno supone un reto radical a los roles de género. Sin embargo, como observa Linhard, la producción cultural en el contexto revolucionario incorpora estas transformaciones dentro de un “código maestro” común que, aunque lleno de contradicciones y silencios,

permite registrar y, en ocasiones, reducir la complejidad de estas experiencias (2005, p. 7).

Mi análisis de la crónica poética de Rafael Alberti ha explorado cómo estas representaciones, ancladas en la rica tradición poética y en ciertos discursos culturales, interactúan con los complejos imaginarios de género de la época. Lejos de limitarse a una reafirmación de los roles femeninos tradicionales, la figura de la miliciana en Alberti emerge como en una poderosa imagen de sacrificio y valentía, elevada por su pluma al rango de mito. A través de esta exaltación, Alberti consigue representar, en el umbral de una derrota que llevaría al exilio a muchos intelectuales de la Edad de Plata, la gesta heroica de un pueblo entero, inscribiendo así a la miliciana en la tradición más excelsa de la literatura española. Al hacerlo, además, Alberti no solo se inserta en la tradición sino que, como ha señalado López Castro al analizar el trabajo de este poeta sobre la poesía tradicional, la continúa, vivifica y transforma (1998, p. 93). Resulta, de hecho, un estímulo auténticamente de vanguardia el que esta toma de posesión del cauce tradicional incorpore una imagen y objeto de exaltación poéticas en las que se registra una de las mayores transformaciones que viviera la sociedad española durante la guerra: la movilización política y bélica de las mujeres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, Rafael. La miliciana del Tajo (Balada). *El Mono Azul*, n. 46, 5 jul. 1938.
Alberti, Rafael. *La arboleda perdida*. Barcelona: Bruguera, 1982.

- Angenot, Marc. ¿Qué puede la literatura? Sociocrítica literaria y crítica del discurso social. *Estudios de Teoría Literaria*, v. 7, p. 265-277, 2015.
- Aznar Soler, Manuel. *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana: II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Vol. II. Barcelona: Laia, 1978.
- Bonatto, Virginia. Representaciones de milicianas en «Rosario, dinamitera» de Miguel Hernández y en *Contra viento y marea* de María Teresa León. Bajo el mito y la sospecha. *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, n. 18, p. 59-83, 2019.
- De la Granja, Agustín. Garcilaso y la ninfa “degollada”. *Criticón*, n. 69, p. 57-65, 1997.
- De la Vega, Garcilaso. Égloga III. In: RIVIERS, Elías (ed.). *Obras completas*. Madrid: Castalia, 1981. p. 417-458.
- Gómez Escarda, María. La mujer en la propaganda política republicana de la Guerra Civil española. *Barataria: Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, n. 9, p. 83-101, 2008.
- León, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- Linhard, Tabea. *Fearless Women in the Mexican Revolution and the Spanish Civil War: Between Losing and Killing Fear*. Columbia; London: University of Missouri Press, 2005.
- López Castro, Armando. Alberti y la poesía tradicional. *Gramma y cal: Revista Insular de Filología*, n. 2, p. 91-116, 1998.
- Minardi, Adriana. Romancero de la guerra civil: la construcción del ethos o la potencia de la doxa. In: Delgado, Verónica et al. (ed.). *Actas del IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2015.

Nash, Mary. *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus, 1999.

Pàmias i Massana, Jordi. Dumézil, el perro y la jabalina: un mito de transferencia. *Revue des Études Anciennes*, n. 2, p. 483-492, 2006.

Porqueras Mayo, Alberto. La ninfa degollada de Garcilaso (Égloga III, versos 225-232). In: Magis, Carlos H. (ed.). *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México: El Colegio de México, 1970. p. 715-724.

Varela, Lorenzo. El romancero de la Guerra Civil. *El Mono Azul*, n. 5, 7 set. 1936.

Yusta Rodrigo, Mercedes. Con armas frente a Franco: mujeres guerrilleras en la España de posguerra. In: Yusta Rodrigo, Mercedes; Peiró, Ignacio (ed.). *Heterodoxas, guerrilleras y ciudadanas: resistencias femeninas en la España moderna y contemporánea*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2015. p. 175-196.

Cartografía semántica de *Sobre los ángeles*: un estudio de las isotopías y metáforas en la poesía Rafael Alberti

*Semantic Cartography of Sobre los ángeles: A
Study of Isotopies and Metaphors in the Poetry
of Rafael Alberti*

Prof. Dr. Fernando Candón-Ríos

Recibido em: 17 de março de 2025

Aceito em: 31 de março de 2025

doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p183-207

Fernando Candón Ríos
Poeta, crítico y profesor en la
Universidad de Cádiz. Especialista
en literatura contemporánea y teoría
crítica, destaca por su enfoque
sociopolítico y feminista en la
poesía española, con publicaciones
influyentes sobre hegemonía, memoria,
disidencia y voces subalternas.
ORCID: [https://orcid.org/
0000-0002-5402-090X](https://orcid.org/0000-0002-5402-090X)
Contato: fernando.candon@uca.es
Espanha

Palabras clave: Metáfora;
Isotopía; Rafael Alberti;
Poesía; Semiótica.

Keywords: Metaphor;
Isotopy; Rafael Alberti;
Poetry; Semiotics.

Resumen: El presente artículo analiza las redes de funcionamiento de las isotopías y de las metáforas en *Sobre los ángeles* (1929), de Rafael Alberti, desde un enfoque semiótico. A partir del análisis del poemario, se observa cómo estas estructuras semánticas configuran una trama de significados que articula la crisis existencial y la fragmentación del sujeto poético. Se examina, en particular, la interacción entre isotopías y metáforas en la construcción del universo simbólico de la obra, donde los ángeles funcionan como elementos que encarnan la desorientación y el vacío. Mediante un enfoque semiótico se examinan las dinámicas entre las isotopías de lo celestial, la caída y la pérdida de la identidad, entre otras. Los resultados revelan que la combinación de estos mecanismos discursivos refuerza la dimensión filosófica y estética del poemario al evidenciar una poética de la crisis en la que la estructura simbólica refleja el desencanto y la desintegración del sujeto poético.

Abstract: The present article analyzes the networks of operation of isotopies and metaphors in *Sobre los ángeles* (1929) by Rafael Alberti from a semiotic perspective. Through the analysis of the poetry collection, it becomes evident how these semantic structures configure a web of meanings that articulates the existential crisis and the fragmentation of the poetic subject. This study explores the interaction between isotopies and metaphors in the construction of the work's symbolic universe, where angels function as elements that embody disorientation and emptiness. A semiotic approach is employed to examine the dynamics between the isotopies of the celestial, the fall, and the loss of identity, among others. The findings reveal that the combination of these discursive mechanisms reinforces the philosophical and aesthetic dimensions of the poetry collection, highlighting a poetics of crisis in which the symbolic structure reflects the disillusionment and disintegration of the poetic subject.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene como objetivo analizar las isotopías y las metáforas presentes en *Sobre los ángeles* (1929), de Rafael Alberti. Se explora así cómo estas estructuras semánticas configuran la arquitectura del poemario. A través del estudio, se indagan las relaciones figurativas y de significado que el poeta gaditano despliega para articular el universo simbólico del corpus seleccionado. Desde un enfoque semiótico, se busca revelar los mecanismos por los que operan los significados y significantes en las metáforas dominantes y en las isotopías estructurales del texto. De esta forma, se ofrece una visión integral de los patrones de sentido que organizan el discurso poético de Alberti.

La isotopía se entiende como aquella figura retórica que funciona como un mecanismo de cohesión semántica que establece relaciones entre distintos campos léxicos con el fin de dotar de coherencia al texto. Este concepto, desarrollado en el marco de la semiótica estructuralista (Greimas, 1966), opera a través de *semas* —unidades mínimas de significado que estructuran el contenido de los signos lingüísticos—. A partir de la recurrencia y combinación de estos, se conforman redes semánticas que articulan un significado global en el discurso, lo que permite la construcción de niveles de interpretación coherentes dentro del texto.

Si las isotopías configuran redes de significados a partir de la recurrencia de semas dentro de un texto, las metáforas establecen puentes semánticos por asociación al vincular dominios conceptuales distintos. Desde que Lakoff

y Johnson propusieran en su obra *Metaphors We Live By* (1980) la concepción de la metáfora como un mecanismo cognitivo de interpretación de la realidad, el paradigma académico ha transformado su forma de concebirla. Así, mediante la *Conceptual Metaphor Theory* (CMT), la metáfora se considera de acuerdo con los siguientes parámetros:

Metaphors are fundamentally conceptual in nature; metaphorical language is secondary. Conceptual metaphors are grounded in everyday experience. Abstract thought is largely, though not entirely, metaphorical. Metaphorical thought is unavoidable, ubiquitous, and mostly unconscious (Lakoff; Johnson, 1980, p. 272)

En este sentido, queda definida como parte estructural del sistema lingüístico que posee una capacidad universal. Además, su uso se extiende de manera inconsciente en el escritor/hablante. Desde una perspectiva teórica, esto implica que la metáfora no es solo un recurso retórico, sino que se concibe como un fenómeno cognitivo que estructura el pensamiento y la experiencia humana. Desde esta óptica, el tropo trasciende el discurso literario, ya que también desempeña un papel central en el lenguaje cotidiano, la argumentación política y el discurso científico, lo que ha dado lugar a múltiples estudios interdisciplinarios sobre el tema (Kövecses, 2000; 2005; 2010; Gibbs, 2008). En consecuencia con lo expresado, el uso de la metáfora implica la construcción lingüística y cognitiva de redes de significado asociativos que conllevan la posibilidad de inferencias complejas.

Mientras que las metáforas conceptuales, propias del lenguaje cotidiano, tienen un uso generalizado y están arraigadas en el pensamiento de una

cultura concreta —lo que las convierte en expresiones convencionales—, las metáforas literarias se configuran a partir del enfoque simbólico y contextual del sujeto creativo. En este sentido se expresa Carmen Bobes Naves:

las metáforas de la vida cotidiana suelen buscarse en determinados campos valorados según esquemas valiosos en las distintas etapas culturales; tienden a estereotiparse para facilitar su uso y tienden a ser convencionales, lo que significa que han sido admitidas en el uso general, han pasado a la competencia de los hablantes y comunican según códigos de valor social. Es decir, son metáforas que “estructuran el sistema conceptual ordinario de nuestra cultura que se refleja en el lenguaje cotidiano, pero hay otras metáforas que están fuera de nuestro sistema conceptual convencional, metáforas imaginativas y creativas y estas son las metáforas literarias. (2004, p. 20)

DE *MARINERO EN TIERRA* A *SOBRE LOS ÁNGELES*

Aunque el objeto de estudio del presente artículo no sea el análisis directo de la ópera prima de Alberti, *Marinero en tierra* (1925), resulta oportuno señalar algunos elementos que permiten establecer una lectura en clave dialógica entre dicha obra y *Sobre los ángeles* (1929). La comparación de ambos poemarios permite apreciar la evolución estética y el cambio en el uso de los recursos retóricos por parte del poeta gaditano en los primeros compases de su trayectoria. De esta forma, el cotejo sitúa *Sobre los ángeles* como una respuesta poética —aunque no explícita— a los presupuestos formales e ideológicos de su primer libro. En este sentido, los resultados del análisis semiótico de las isotopías y metáforas de *Sobre los ángeles* pueden entenderse como una reformulación estructural de las imágenes fundacionales que operan en su primer trabajo.

Marinero en tierra constituye, en muchos aspectos, un homenaje lírico del poeta a su infancia y a su tierra natal. La isotopía dominante es la del mar, que funciona como un eje simbólico y discursivo en el que se articulan los núcleos semánticos de la identidad, el deseo y el recuerdo. En su estructura formal, se impone la métrica regular, la musicalidad tradicional y un tono acorde con los cánones de la lírica popular andaluza. Todo en el libro apunta a una visión del mundo que aún no ha sido quebrada por el desencanto de la edad adulta. No obstante, el “marinero en tierra” es una figura nostálgica que tiene la vista puesta en el mar ya perdido, ausente en la realidad del sujeto poético.

Desde una posición diametralmente opuesta, *Sobre los ángeles* expone la disolución de ese universo poético donde la melancolía adquiere un tono más grave y existencial. Si en *Marinero en tierra* el sujeto lírico evocaba con afabilidad las imágenes del pasado, en *Sobre los ángeles* ese tiempo pretérito se ha tornado inaccesible. En consecuencia, el sujeto poético se encuentra atrapado en un presente de sombras y ruinas. El mar ha desaparecido y ha sido sustituido por un cielo desgarrado, poblado de ángeles decadentes. La isotopía de lo celeste, que en la tradición religiosa occidental funcionaba como espacio de redención, aparece pervertida o reducida a una imaginería de la ruina. La identidad poética no se construye a través de la añoranza y la musicalidad, sino por medio de la fractura y la proliferación de imágenes que habitan las sombras.

Esta transformación se presenta como una evidencia del tránsito de la lírica neopopularista a una poética de la crisis, pero también como una forma

de diálogo interno en la obra del poeta gaditano. Los dos libros, publicados con apenas cuatro años de distancia, funcionan como polos opuestos de una misma trayectoria existencial. Allí donde *Marinero en tierra* exalta la pertenencia a un mundo cultural concreto —la infancia gaditana, el habla popular, la tradición marinera—, *Sobre los ángeles* muestra la ruptura de todos esos vínculos para situar al sujeto lírico en un mundo agotado. La voz lírica ya no se reconoce en el lugar que habita, ni siquiera en su propio cuerpo: de ahí la insistencia en la isotopía del vacío, de la pérdida de identidad y del espacio deshabitado. De esta forma, la temática de la obra, que expresa metafóricamente una crisis existencial profunda, se acerca tanto en su contenido como en sus recursos formales a la estética surrealista. Prueba de ello es el uso frecuente de imágenes oníricas a lo largo del poemario. No obstante, en la obra estudiada los elementos surrealistas y de carácter onírico no derivan del automatismo bretoniano, sino que provienen de una apropiación singular del imaginario surrealista. El poemario manifiesta una angustia metafísica y una poética trágica que lo alejan del juego vanguardista. Como señala Robert Havard (1998), los ángeles operan en clave metafórica como agentes divinos que expresan de forma simbólica la lucha que se da en la conciencia del poeta entre su educación religiosa y su crisis existencial. Así, más que una adhesión doctrinal al surrealismo, lo que se puede encontrar es un dispositivo estético de crisis, donde los motivos tradicionales —el ángel, el cielo, la luz— se desarticulan para manifestar un proceso de descomposición simbólica.

ANÁLISIS DE ISOTOPÍAS Y LAS METÁFORAS EN *SOBRE LOS ÁNGELES*

Sobre los ángeles es una obra en la que el sujeto poético emprende un periplo emocional que refleja una crisis existencial, tal como señalan expertos como Rugg (“The consensus has been that *Sobre los ángeles* is the artistic representation of the author’s emotional crisis” (1983, p. 259-260)) o Bellver (“Este libro es un viaje al abismo de la desesperanza y la nada. No obstante, al ver que la realidad inventada por la fantasía del joven se ha desvanecido para siempre [...] el alma herida se enfrenta a la nueva experiencia adquirida” (1975, p. 68)). Alberti comenzó a escribirlo en 1927, cuando tenía apenas veinticinco años. La crisis que se aprecia en la obra se vincula con el tránsito del vitalismo de la adolescencia y la primera juventud hacia una visión del mundo marcada por la madurez y la desilusión adulta.

Para el objeto de estudio del presente artículo, resulta fundamental identificar dentro del poemario una estructura tripartita, que responde tanto a criterios formales como a criterios temáticos. En el plano formal, *Sobre los ángeles* se organiza en tres secciones tituladas “Huésped de las nieblas”. Estas están precedidas por un poema introductorio que tiene por nombre “Paraíso perdido”. Desde una perspectiva temática, esta división refleja un desarrollo simbólico y emocional en el que el sujeto poético transita por distintas etapas de su crisis existencial. La elección del título de las secciones no resulta baladí. Alberti manifiesta mediante un recurso intertextual la influencia que la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer ejerce en su poética

temprana.¹ Este influjo se puede apreciar tanto en la atmósfera sombría como en el uso de imágenes espectrales y espirituales por parte del poeta gaditano. La subdivisión del libro remite al universo melancólico de las *Rimas y Leyendas*, donde lo intangible y lo difuso adquieren una importancia central en la propia obra. La niebla, como espacio intermedio entre lo visible y lo invisible, funciona en ambos autores como escenario de disolución de la identidad. La imagen del ángel caído o muerto en Alberti —una de las figuras más significativas del poemario— puede concebirse como una inversión del ideal espiritual becqueriano, al mismo tiempo que esta conserva su función como símbolo del alma en crisis.

El poeta gaditano proyecta en *Sobre los ángeles* una propuesta poética que se articula a través de un sistema de isotopías que enfatizan la carga simbólica del texto. El uso de estas mediante la repetición y la variación de determinados campos semánticos a lo largo del libro permite a Alberti construir un universo en el que los ángeles, lejos de ser entidades celestiales tradicionales, adquieren nuevas significaciones vinculadas a la destrucción y a la fragmentación del sujeto poético.

La figura del ángel, que ocupa el centro del eje discursivo de la obra, se convierte en un símbolo complejo que articula, mediante juegos metafóricos, la crisis existencial y espiritual del poeta. Desde el inicio del poemario, esta transformación se hace evidente en versos como “Mi ángel muerto, vigía” (p. 6) de “Paraíso perdido”, donde el espíritu celeste deja de ser un protector

1 Véase Brian Morris (1999), Santisteban (2023), Lorenzo Rivero (1975).

celestial para convertirse en un testigo impotente de la pérdida y la ruina del mundo donde existe el sujeto poético. La muerte del ángel evidencia la imposibilidad de la trascendencia y marca el tono de la obra, en la que la presencia de estos seres se vincula más con la angustia que con la salvación. Su representación, lejos de ajustarse a la iconografía religiosa convencional, adquiere una dimensión tenebrosa.

“Paraíso perdido” alude por su contenido y el paratexto del título a la obra homónima de John Milton. El extenso poema del escritor inglés describe el conflicto entre Dios y el diablo tras la expulsión de Adán y Eva del paraíso. En este sentido, las referencias al cielo y al infierno adquieren un cariz metafórico para exponer los diferentes estados de ánimo. Alberti, al igual que Milton, establece una relación dicotómica entre los elementos celestiales e infernales para establecer isotopías. De ahí surge el *fracaso divino* de un ser inmortal, como la teología católica define a los ángeles, que es calificado como “muerto” (v. 6).

La cosmovisión que Alberti desarrolla en *Sobre los ángeles* refleja un hartazgo existencial, y, al mismo tiempo, evidencia una crisis de fe, la cual se manifiesta a través de una exposición de la iconografía religiosa que marcó su infancia. Tal como señala Havard:

A case in point are the angels of *Sobre los ángeles*, which serve as cathartic agents that exorcise Alberti's demons (abreacting, as Freud would say, the troublesome complexes of his unconscious) but which, at the same time, as angels, are indicators of the root cause of his trouble. Supersaturated as he was with religion in his childhood, Alberti clearly found it necessary to articulate his anxieties through such iconographic patterns, and much of the conviction of *Sobre los*

ángeles derives from the congruity between its latent subject and its mode of expression. (1998, p. 1008)

El juego metafórico angelical constituye una constante en *Sobre los ángeles*. En este sentido, uno de los ejemplos más notables se encuentra en “El ángel desconocido” (2002, p. 19). En este poema, el sujeto lírico expresa una profunda nostalgia por los arcángeles y se equipara a un ángel caído, imagen que simboliza la fractura de su identidad. El yo poético afirma: “Vestido como en el mundo, / ya no se me ven las alas. / Nadie sabe cómo fui. / No me conocen” (vv. 4-7). La construcción “Yo era... / Miradme” (vv. 2-3) acentúa la imposibilidad de retorno a un estado anterior de plenitud, lo que sitúa el poema en una dimensión elegíaca. La metáfora de la pérdida de una identidad singular, revestida ahora con la vulgaridad mundana, puede interpretarse como una alegoría del paso de la primera juventud a la adultez, etapa en la que la pureza de la infancia se ha desvanecido (Zardaya, 1984).

Desde una perspectiva semiótica, el poema despliega un complejo entramado de isotopías que estructuran el discurso en torno a la oposición entre la identidad singular y la existencia vulgar. La isotopía religiosa se manifiesta en términos como “arcángeles” (v. 1), “alas” (v. 5) y “túnica” (v. 10), los cuales remiten a una esfera espiritual, en contraste con una isotopía de la modernidad y de la materialidad, que está representada por “zapatos” (v. 9), “pantalones” (v. 10) y “chaqueta inglesa” (v. 11), elementos que inscriben al sujeto lírico en una cotidianidad prosaica que anula su condición angelical.

Esta contraposición semántica enfatiza la estructura dialógica del poema, recurso recurrente en el poemario, donde el yo poético interpela al *otro* mediante la repetición de “Miradme” (vv. 3, 14) y la pregunta retórica “Dime quién soy” (v. 12). De este modo, Alberti manifiesta una carencia de identidad que está marcada por el olvido y la desfiguración de su esencia primigenia. Al mismo tiempo, el uso del modo verbal imperativo revela una condición de angustia existencial, ya que el yo poético necesita ser visto e identificado. Este deseo de reconocimiento, sin embargo, queda frustrado, lo que acentúa la tensión entre la memoria del pasado y la alienación del presente.

Los ángeles aparecen como fuerzas arbitrarias que irrumpen en la existencia del sujeto lírico sin un propósito evidente para el lector. En consecuencia, las figuras celestiales se proyectan como representaciones ambiguas, destinadas a encarnar emociones vinculadas a la inestabilidad emocional. En “Desahucio” (2002, p. 17), los “ángeles malos o buenos” (v. 1) que han penetrado en el alma del sujeto poético carecen de una distinción moral aparente, lo que hace ver la ruptura con la dicotomía tradicional entre ángeles y demonios. Esta ambigüedad sugiere una visión del destino como un fenómeno caótico fuera del control del sujeto lírico.

De manera similar, en “El cuerpo deshabitado” (2002, p. 20), la imagen de los “ángeles turbios, coléricos” (v. 106, p. 109) que “carbonizan el alma” (p. 110) indica que estos seres no son mensajeros de paz, sino agentes de destrucción. El fuego, tradicionalmente asociado en la iconografía cristiana con la condena del infierno, se convierte aquí en un elemento devastador que

aniquila la esencia del sujeto poético. Ambos textos presentan la imagen de un individuo cuya existencia se desarrolla en torno a la “vacuidad y la vida deshumanizada” (Ruiz Soriano, 1993, p. 227), lo que, en términos metafóricos, puede interpretarse como una crítica al mundo industrializado y a la alienación contemporánea.

En lo referente a las isotopías, los poemas “Desahucio” y “El cuerpo deshabitado” articulan una red semántica interconectada que configura una poética que simboliza la pérdida de la identidad del sujeto. A través de una imaginería que oscila entre lo espiritual y lo material, ambos textos despliegan un discurso centrado en la decadencia del ser y en la transformación de los espacios físicos y simbólicos en escenarios que figuran el vacío existencial.

En “Desahucio”, las isotopías fundamentales giran en torno a la casa como metonimia del sujeto y de su identidad. La presencia de ángeles malos o buenos introduce una dimensión ambigua de fuerzas celestiales que intervienen en el destino del yo lírico. La isotopía del vacío (referido tanto al espiritual como al espacial) se articula a través de términos como “deshabitada” (v. 6), “muebles” (v. 5) y “alcobas” (v. 5), mientras que la violencia de la expropiación se intensifica con imágenes como “el viento hiere las paredes” (vv. 7-8), así como con palabras asociadas a la destrucción: “humedad” (v. 10), “cadenas” (v. 10), “gritos” (v. 10), “ráfagas” (v. 11). El poema construye de manera precisa una atmósfera de desplazamiento forzado, en la que la casa, reflejo del yo poético, ha sido desalojada. En consecuencia, queda expuesta a un inminente nuevo arrendamiento, lo que sugiere un ciclo de pérdida y ocupación. Alberti propone así una concepción de la identidad

como un concepto que no es estable, sino que está continuamente desplazada y fragmentada.

Por su parte, “El cuerpo deshabitado” amplifica y diversifica estas isotopías al introducir una dimensión de corporalidad vaciada, que se despliega en distintos registros. En la primera sección, el yo poético expulsa a un ente indeterminado —“yo te arrojé de mi cuerpo” (v. 1)—, lo que establece una correspondencia con la imagen del desahucio presente en el poema anterior. La isotopía del vacío se intensifica con expresiones como “mi cuerpo vacío” (v. 10), “negro saco” (v. 11), “traje deshabitado” (vv. 62-63) y “boquete de humedad” (vv. 87-88). Alberti consolida con estas imágenes la anulación de la identidad individual por una fuerza ajena al sujeto poético.

En las secciones posteriores, el poema profundiza en la isotopía de la muerte con términos como “muerta” (v. 5, 17, 18, 24, 34), “carbonizaron” (v. 107, 108, 110), que sugieren un proceso de extinción progresiva del sujeto tanto en el plano físico como en el existencial. La referencia a una ciudad perdida en el interior enfatiza la sensación de desorientación identitaria, de esta forma se establece una conexión con el motivo del espacio arrebatado en “Desahucio”. Así, ambos poemas configuran un universo simbólico en el que la pérdida del hogar y la fragmentación del cuerpo operan como metáforas de la alienación existencial y la imposibilidad de recuperar una identidad originaria debido a una sociedad que desmantela al individuo en búsqueda de la masa.

Ambos poemas comparten, además, la isotopía de los ángeles como agentes de una transformación de signo negativo. En “Desahucio”, aparecen

como fuerzas enigmáticas que precipitan la expulsión del yo del espacio habitable, mientras que en “El cuerpo deshabitado”, los “ángeles turbios y coléricos” asumen un rol destructor, al aniquilar tanto la ciudad interna como el cuerpo del otro. Esta continuidad en el simbolismo angelical subraya una concepción del destino humano marcada por la pérdida y la degradación, donde la expulsión del hogar y la vacuidad del cuerpo forman parte de un mismo proceso de desintegración existencial. La convergencia de isotopías impone la imagen de un sujeto escindido, expulsado de sí mismo y condenado a transitar un mundo de ruinas en el que la identidad se ve fragmentada y privada de toda estabilidad.

El fracaso del orden racional se plasma en “El ángel de los números” (2002, p. 32-33), donde este se representa como una figura que intenta organizar la realidad a través de las matemáticas, pero que finalmente queda “amortajado” (v. 18) sobre los números. Esta imagen sugiere que la razón no puede ofrecer estabilidad en un mundo que se desmorona por causas violentas que no responde a la lógica del raciocinio. La estructura del poema se desarrolla en un escenario onírico, donde lo racional cede ante el surrealismo de lo expuesto.

La metáfora de la escuela y el fracaso del sistema educativo de corte religioso se evidencia a través del uso de isotopías que tienen sus ejes en las matemáticas, lo celestial, y en la muerte y decadencia. Estas líneas semánticas se entrelazan para conformar un poema en el que la racionalidad abstracta de los números se opone al dinamismo vital de la naturaleza, y en el que el ángel, como figura mediadora, sufre un proceso de desvanecimiento.

Desde el inicio, el poema introduce términos que remiten a un ámbito matemático y geométrico: “escuadras” (vv. 1, 15), “compases” (vv. 2, 16), “pizarras” (vv. 3, 17), “números” (vv. 4, 18) y la secuencia numérica “del 1 al 2, del 2 / al 3, del 3 al 4” (vv. 6-7). Estos elementos construyen un espacio regido por la abstracción y la lógica, donde la realidad parece reducirse a una estructura numérica que ordena el mundo de manera mecánica y predecible. Sin embargo, este sistema no es sinónimo de permanencia, pues los verbos “rayaban” y “borraban” sugieren una constante reescritura de la realidad, una inestabilidad que, en lugar de generar conocimiento, desdibuja la esencia del espacio del aula. No obstante, la presencia del “ángel de los números” (vv. 4, 18) y de las “vírgenes”(vv. 1, 15) inscribe el poema en una dimensión sacra. El ángel aparece como un ente pensativo, que vuela de un número a otro, como si su función fuera la de administrar el orden matemático del cosmos. A pesar de ello, este orden es frío, distante, carente de elementos vitales como “sol” (v. 11), “luna” (v. 11), “estrellas” (v. 11), “aire” (v. 14), los cuales son explícitamente negados en el poema. La ausencia de estos sugiere una crisis en la concepción celestial tradicional, en la que la luz y la armonía del universo han sido sustituidas por una mecánica racionalista que, lejos de traer equilibrio, desemboca en un espacio desolado y carente de lógica existencial.

De este modo, en el último segmento del poema, Alberti exhibe la caída de este orden celestial-matemático. Se debe destacar el comentario de Rugga a propósito del juego poético-semántico del cambio de ritmo estructural que se da en el texto:

The metric regularity is an affirmation of the orderly existence of the angel of numbers, yet the poem depicts the death, the destruction of that order. This disorder is evident in the irregularity of the stanzas, which vary from two to five lines in length. The structural asymmetry would thus seem to reflect the thematic movement from a orderly existence to chaos (1983, p. 261)

En consecuencia, si se analizan las figuraciones en esta sección del poema, se aprecia cómo las “vírgenes sin escuadras, sin compases, llorando” (vv. 15-16) representan la disolución de la estructura geométrica que sostenía el universo textual. El llanto se configura como un signo de pérdida y de ruptura definitivo al marcar la imposibilidad de restaurar el orden racional que una vez rigió este espacio simbólico. La imagen final del ángel “sin vida, amortajado sobre el 1 y el 2, sobre el 3, sobre el 4” (v. 18-21) impone la muerte de la razón matemática como principio ordenador del mundo. En este contexto, la repetición de los números, lejos de evocar continuidad, adquiere un carácter fúnebre, ya que los últimos versos obtienen un ritmo monótono que enfatiza la noción de clausura.

El mismo carácter destructivo se aprecia en “Los dos ángeles” (2002, p. 47), donde el ángel de luz, en lugar de traer consuelo, incendia los abismos con su espada flamígera. En este marco temático, la luz no se concibe como símbolo de revelación, sino como una transformación violenta y necesaria para erradicar la oscuridad. La dicotomía entre ambos seres celestiales plantea una lucha interna que se inscribe en la crisis existencial del poeta. La isotopía luminosa domina el poema desde el inicio con la presencia del “ángel de luz” (v. 1) y la imagen del fuego —“incendia”(v. 3), “chispas múltiples”

(v. 6), carbón (v. 16)—. Este ángel aparece como un agente que, al mismo tiempo, funciona como un ser encargado de purificar y de destruir. Dicho ser angelical existe para consumir la oscuridad representada por el “subterráneo ángel de las nieblas” (v. 4). No obstante, la iluminación en este texto no se asocia con una revelación serena, sino con un fuego abrasador que castiga y devora al yo poético: “Me estás quemando vivo” (v. 11). La luz no es aquí una salvación apacible, sino una fuerza violenta de transformación.

Frente a la luz, el poema desarrolla una isotopía de la tiniebla y el descenso. El ángel de las nieblas se vincula con lo subterráneo y lo baldío: “canteras sin auroras” (v. 13), “pozos sin agua” (v. 14), “simas sin sueño” (v. 15). Estas imágenes connotan un carácter infernal y asocian a este ángel con la ausencia de vida. La mención de Luzbel, uno de los muchos nombres por los que se conoce a Lucifer, enfatiza la carga demoníaca de este ser caído, que encarna el peso del pecado y la corrupción espiritual. De este modo, Alberti convierte el cuerpo del hablante en un campo de batalla, un espacio de martirio donde la luz y la sombra se enfrentan en un combate visceral. Expresiones como “clavándose en mi cuerpo” (v. 7), “me duelen los cabellos” (v. 18), “quéname” (v. 19, 20, 21) manifiestan una experiencia física de dolor extremo, casi extática, en la que el fuego no solo castiga, sino que también parece necesario para la liberación. El uso repetido de “¡Más, más, sí, sí, más! ¡Quéname!” (v. 20) introduce una dimensión mística en la que el sujeto poético acepta el sufrimiento como vía de purificación absoluta.

El poema culmina con la súplica “Quémalo, ángel de luz, / quéname y huye!” (vv. 26-27), una oración imperativa que muestra cómo el proceso

de purificación debe completarse con la desaparición del agente transformador. La orden final de “huir” implica que, tras el sacrificio y el martirio, el yo poético quedará solo, sin el peso del ángel de las nieblas, pero también sin la presencia del ángel de luz. Este desenlace insinúa una suerte de exilio metafísico, en el que el sujeto poético se enfrenta a su destino tras la purga, privado de este modo de toda tutela celestial.

A lo largo de *Sobre los ángeles*, un aspecto recurrente en la representación de los ángeles es su relación con la incapacidad de la comunicación. En *Los ángeles mudos* (2002, p. 72), estos seres han perdido la voz y se han convertido en figuras inmóviles, lo que simboliza un universo en el que el lenguaje ha sido anulado. Así, Alberti refleja la imposibilidad del poeta, como figura social, de comunicarse con el mundo que lo rodea, una imagen que se vincula con la sensación de alienación que atraviesa todo el poemario.

Desde la perspectiva de las isotopías, el poema se construye en torno al motivo central de la incapacidad de comunicación. Esta se aprecia a través de las imágenes de “ángeles mudos” (v. 1), “hombres, mujeres, mudos” (v. 6) y “hombres sin voz” (v. 3). La repetición del adjetivo “mudos” enfatiza un mundo en el que la comunicación queda suspendida en un estado de potencialidad inalcanzable, un espacio donde el lenguaje no puede materializarse en un acto efectivo. Este bloqueo se manifiesta con la triple variación verbal en distintos modos y tiempos —“quieren” (v. 4, 11, 15), quisieran (v. 4, 9, 14), querrían (v. 4, 6, 11)” —, que proyecta una frustración condicionada, como si la necesidad de preguntar o de

conocer jamás pudiera concretarse en una acción real. La ausencia de respuesta culmina en el verso final con una condena definitiva: “Y van a morir, mudos, / sin saber nada” (vv. 17-18). El sujeto poético se configura como el único capaz de hablar; sin embargo, su voz no le otorga certeza ontológica, sino que acentúa la incertidumbre sobre su identidad. La pregunta implícita “¿Cómo tú por aquí y en otra parte?” (v. 5) sugiere un desdoblamiento del sujeto, como si existiera simultáneamente en varios espacios o como si su cuerpo y su alma estuvieran escindidos. Esta duda se intensifica con la imagen de los demás intentando tocarlo para verificar su existencia: “saber si mi sombra, si mi cuerpo andan sin alma / por otras calles” (v. 7-8). De este modo, el poema se impregna de un campo semántico de la duda, articulado a través de términos como “quieren” (v. 4, 11, 15), “quisieran” (v. 4, 9, 15), “querrían” (v. 4, 6, 12), “saber si” (v. 7), “asomarse a mi alma” (v. 12), “acercarle una cerilla por ver si es la misma (v. 13-14)”. La imagen de la cerilla como medio de verificación identitaria introduce una metáfora visual que señala que la identidad del hablante es tan incierta que necesita ser iluminada para confirmarse. Sin embargo, esta búsqueda de claridad ontológica queda truncada, ya que el poema concluye con la muerte del otro sin haber logrado confirmar si el yo poético era realmente él mismo.

En el último poema del libro, “El ángel superviviente” (2002, p. 112), la figura del ángel adquiere una dimensión trágica: tras la muerte de todos los ángeles, solo queda uno, “herido, alicortado” (v. 13). Alberti muestra de manera explícita la derrota celestial al señalar que cualquier

vestigio de trascendencia ha quedado mutilado. El ser divino ha perdido su rasgo característico y, por tanto, su elemento identitario. El texto se desarrolla mediante secuencias de tono onírico que articulan un escenario apocalíptico en el que las isotopías del poema se estructuran en torno a la violencia y la aniquilación. Desde los primeros versos, se establece una semántica de la devastación, con imágenes como “gotas de lacre, de plomo derretido” (v. 2), “la derrota del cielo” (v. 5), “la última voz de un hombre ensangrentó el viento” (v. 11), “todos los ángeles perdieron la vida” (v. 12). Estas expresiones configuran una escena de catástrofe, en la que el universo mismo ha sido herido de muerte. El uso de términos vinculados con la ejecución y la violencia —“plomo derretido” (v. 2), “asesinato” (v. 4), “ensangrentó” (v. 11)— impone la idea de una masacre celestial que trasciende lo humano. La expresión “la derrota del cielo” enfatiza la magnitud de la tragedia, que no solo afecta a los hombres, sino también a la propia esfera divina.

Alberti impregna el texto de un campo semántico invernal, con un eje central que tiene en el símbolo de la muerte y la desolación el principal motivador de significado. La nieve, primer elemento que aparece en el poema, no se presenta aquí como un signo de pureza o de renovación, sino que contiene “gotas de lacre, de plomo derretido”, lo que introduce una connotación bélica. Del mismo modo, la escarcha y el frío, junto con la imagen de los fantasmas muertos, construyen un escenario helado, donde la muerte ha cristalizado el tiempo y la existencia. De esta forma, se sella el destino de un mundo que ha perdido toda posibilidad de supervivencia.

CONCLUSIONES

El análisis desarrollado en el presente artículo confirma que la estructura semántica de *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti, se organiza a partir de la interacción entre isotopías y metáforas vinculadas con la crisis existencial y espiritual que atravesaba el poeta en el momento de componer el poemario. En *Sobre los ángeles*, el lector se enfrenta a una construcción simbólica compleja, articulada en clave decadente y surrealista. El estudio de los textos revela que la red isotópica se organiza en torno a varios ejes semánticos fundamentales, entre los que destacan la caída, la desorientación, la fragmentación del ser y la pérdida de la identidad.

Las metáforas operan como mecanismos que establecen vínculos entre dominios de significado distintos, lo que transforma la percepción del lector sobre los conceptos abordados en la obra. En este caso, la recurrencia de metáforas relacionadas con la luz y la oscuridad, el vuelo y la caída, entre otras, así como la presencia de ángeles en estados de crisis o deterioro, permite la construcción de un universo simbólico donde lo sagrado y lo profano conviven en un estado de conflicto permanente.

Las isotopías desempeñan un papel fundamental en la organización del significado dentro del poemario. A través de la repetición de determinados semas, se configuran campos semánticos que estructuran la interpretación del texto. En el texto analizado, las principales son la de lo celestial, lo bélico, lo exánime y lo corporal. Estas establecen redes de sentido que otorgan cohesión al discurso poético. Dichas isotopías

no solo funcionan de manera autónoma, sino que también interactúan con las metáforas.

Uno de los aspectos más relevantes de este análisis ha sido la identificación de la deconstrucción del símbolo tradicional del ángel. Estos seres se presentan como figuras alejadas de la iconografía religiosa convencional que define la tradición cristiana. En lugar de ser representados como guías espirituales o entidades protectoras, los seres celestiales en *Sobre los ángeles* aparecen como testigos impotentes del derrumbe del sujeto poético o, en algunos casos, como fuerzas hostiles que precipitan su caída. Esta reconfiguración del símbolo angelical se vincula directamente con la crisis de fe que Alberti experimentaba en el momento de la escritura del poemario. El trance vital del poeta afecta tanto la forma como a la temática de la obra. Así, el ángel deja de ser un intermediario entre lo humano y lo divino para convertirse en una figura ambigua y tenebrosa que refleja la desorientación existencial del poeta.

En conclusión, el análisis revela que *Sobre los ángeles* no solo representa una obra clave dentro de la producción poética de Rafael Alberti, sino que también constituye un espacio de experimentación donde el lenguaje se convierte en reflejo de una crisis existencial profunda. Lejos de obras que la preceden, *Sobre los ángeles* constituye uno de los trabajos más singulares del poeta gaditano. La interacción entre isotopías y metáforas no solo contribuye a la complejidad de su estructura simbólica, sino que también ofrece una vía de acceso a la comprensión de su dimensión filosófica y estética. La crítica al mundo moderno y la proyección de la crisis identitaria son las principales líneas de un trabajo que marca un antes y un después en la producción poética de Alberti.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, Rafael. *Marinero en tierra*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1925.
- Alberti, Rafael. *Sobre los ángeles*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1929.
- Alberti, Rafael. *Sobre los ángeles*. Sermones y moradas. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. Con los zapatos puestos tengo que morir. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. Madrid: Editex, 2009.
- Bellver, Catherine G. El infierno de ángeles de Rafael Alberti. *Hispanófila*, n. 55, p. 67-86, set. 1975. Disponible em: https://www.jstor.org/stable/43807653?casa_to ken=QzyS6gZq2fUAAAAA%3A0figFgsfRc9dBrREMeAbrD-fk5ZBMZ3-8V4Pmk6xmkk4Qfyfms3MJMC70XXznzCOv9zVq4iDpJXnB6iram1IAqPd4776By6_LsN4Y3Gc61kJvcgSgMag&seq=2. Acceso em: 6 mar. 2025.
- Bobes, Carmen. *La metáfora*. Madrid: Gredos, 2004.
- Gibbs JR., Raymond W. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Greimas, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966.
- Havard, Robert. Rafael Alberti, Maruja Mallo, and Giménez Caballero: materialist imagery in “Sermones y moradas” and the issue of surrealism. *The Modern Language Review*, v. 93, n. 4, p. 1007-1020, 1998.
- Kövecses, Zoltán. *Metaphor and emotion: language, culture, and body in human feeling*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Kövecses, Zoltán. *Metaphor in culture: universality and variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Kövecses, Zoltán. *Metaphor: a practical introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

- Lakoff, George; Johnson, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1980.
- Lorenzo Rivero, L. Vivencias becquerianas en Alberti. *Estudios Ibero-Americanos*, v. 1, n. 2, p. 291-298, 1975.
- Morris, Brian C. Bécquer y Alberti, dos ángeles de carne y hueso. *El Gnomo*, n. 8, p. 101-112, 1999.
- Rugg, Marilyn D. The poetic voices of Rafael Alberti. *MLN*, v. 98, n. 2, p. 259-267, mar. 1983. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2906165?seq=1>. Acesso em: 6 mar. 2025.
- Ruiz Soriano, Francisco. En torno a los tópicos del “hombre vacío” en un poeta de postguerra: José Luis Hidalgo. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, v. 69, p. 225-244, 1993.
- Santisteban Espejo, M. M. Por el camino del insomnio: la huella de Bécquer en los ángeles de Rafael Alberti. *Études Romanes de Brno*, v. 44, n. 2, p. 45-55, 2023.
- Zardoya, Concha. Rafael Alberti y sus “ángeles buenos”. *Arbor*, v. 118, n. 461, p. 49-53, 1984.

Estudio comparativo de *Marinero en tierra* y *Versos humanos*

A comparative study of Marinero en
tierra *and* Versos humanos

Profa. Dra. Ana María
Alonso Fernández

Recebido em: 10 de janeiro de 2025

Aceito em: 02 de março de 2025

doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p208-227

Ana María Alonso Fernández
Doctora en Filología Hispánica por la
Universidad de Oviedo, catedrática
de enseñanza secundaria y profesora
tutora en la UNED. Colabora en
Congresos y revistas relacionados con
la literatura y la didáctica.
ORCID: [https://orcid.org/
0000-0002-6899-8829](https://orcid.org/0000-0002-6899-8829)
Contato: ana.alonso5@gmail.com
Espanha

Palabras clave: Poesía;
Alberti; Gerardo Diego;
Generación del 27;
Marinero en tierra, *Versos humanos*.

Keywords: Poetry;
Alberti;
Gerardo Diego; Generation
of 27; *Marinero en tierra*;
Versos humanos.

Resumen: En el año 1925 dos obras resultaron ganadoras del Premio Nacional de Literatura: *Marinero en tierra* de Rafael Alberti y *Versos humanos* de Gerardo Diego. En este artículo realizaremos un estudio comparativo de ambos poemarios para mostrar rasgos comunes de dos autores que representan a la perfección la esencia de la Generación del 27. Mostraremos la influencia de la lírica tradicional y popular en varios de los poemas, así como los temas recurrentes (el mar, la muerte o el amor). En cuanto al estilo, ambos poetas combinan tradición y vanguardia y tienen influencia de otras artes, que también son elementos definitorios de esta brillante generación poética.

Abstract: In 1925, two works won the Spanish National Literature Prize, *Marinero en tierra* by Rafael Alberti and *Versos humanos* by Gerardo Diego. In this article we will make a comparative study of both collections of poems to highlight the common features of two authors who perfectly represent the essence of the Generation of 1927. We will show the influence of traditional and popular lyric poetry in several of the poems, as well as recurring themes (the sea, death and love). In terms of style, both poets combine tradition and the avant-garde and they are influenced by other arts, which are also defining elements of this brilliant poetic generation.

INTRODUCCIÓN

El propósito de este artículo es realizar una comparación entre *Marinero en tierra* de Rafael Alberti y *Versos humanos* de Gerardo Diego, dos poetas y poemarios aparentemente diferentes que, no obstante, comparten aspectos comunes, entre ellos el haber recibido el Premio Nacional de Literatura, y que reflejan una de las características esenciales de la Generación del 27, la unidad y diversidad de un grupo a la vez compacto y heterogéneo.

La idea de que Alberti se presentara al premio surgió de Claudio de la Torre. En 1925, la *Gaceta* publicó el resultado del concurso. El primer premio lo obtuvo el entonces titulado *Mar y tierra* de Rafael Alberti, y el premio del teatro, al quedar desierto, se trasladó a la categoría de poesía, otorgándose así a *Versos humanos* de Gerardo Diego.

En ese mismo año de 1925 Alberti publica la versión definitiva de su libro, con el título de *Marinero en tierra*, que recibe críticas muy elogiosas. Por su parte Gerardo Diego escribió su poemario entre 1923 y 1924, aunque “reúne poemas compuestos desde 1918” (Arizmendi, 1996, p. 48). Su idea original era enviar al concurso *Manual de espumas*, pero como este libro no reunía la extensión mínima requerida decidió enviar *Versos humanos*, que recoge composiciones variadas. La obra se divide en siete secciones (Sonetos, Nuevo Cuaderno de Soria, Glosas, Canciones, Elegías, Versos Cantábricos, Epístolas). Va precedida de un poema que sirve de prólogo y de reflexión teórica.

Marinero en tierra pertenece a la etapa neopopularista de Alberti, con influencia del cancionero y del folclore andaluz. Este libro, junto con *La*

Amante y El alba del albelí, contienen “breves canciones donde se conjuntan felizmente tradición y modernidad, escritas con la gracia de un Gil Vicente o de un Lope” (Gaos, 1975, p. 37). Consta de dos partes, la segunda precedida de una elogiosa carta de Juan Ramón Jiménez en la que define a Alberti como “El Andaluz Universal”.

Dos de las notas más destacadas de Gerardo Diego son la versatilidad y la mezcla de tradición y vanguardia, así como la influencia musical. Si sus primeros libros poseen reminiscencias románticas y modernistas, pronto cultivará la vanguardia en *Imagen y Manual de espumas* (1924). *Versos humanos* (1925) representa la “poesía relativa, esto es, directamente apoyada en la realidad” (Arizmendi, 1996, p. 45).

Una de las denominaciones que ha recibido la Generación del 27 es la de “Generación de la amistad”, por los fuertes vínculos que unieron a sus integrantes a pesar de sus diferencias. Así, en el artículo titulado “Alberti en España”, publicado en *ABC* en 1977 a propósito del regreso del gaditano a España, Gerardo Diego expresa su admiración y emoción al reencontrarse con él: “Rafael Alberti es un poeta inmenso; y como todos los poetas originales inmensurable. (...) Por la belleza y profundidad de su mejor poesía, por su riqueza y variedad, por la virtud de su fecundidad” (cit. en Díez de Revenga, 1999, p. 59).

Tanto Alberti como Gerardo Diego se asemejan “por el dominio de la técnica, la variedad de facetas, la fecundidad” (Gaos, 1975, p. 37). A continuación realizaremos un estudio comparativo de ambos poemarios.

LO POPULAR

Marinero en tierra se suele considerar como uno de los mejores poemarios dentro de la tendencia de la lírica popular de la Generación del 27. Como señala Roder (2010), el término “neopopularismo” es utilizado por el profesor suizo Gustav Siebenmann para referirse a la poesía cultivada en los años veinte por Alberti o Lorca, que parten de las formas tradicionales para aspirar a una obra nueva. La segunda parte del libro de Alberti está encabezada por una carta de Juan Ramón Jiménez en la que describe la esencia de lo popular en Alberti: “Poesía ‘popular’, pero sin acarreo fácil: personalísima; de tradición española, pero sin retorno innecesario; nueva; fresca y acabada a la vez, rendida, ágil, graciosa, parpadeante; andalucísima” (cit. en Alberti, 1972, p. 117).

El libro de Alberti presenta la influencia de Gil Vicente y de los *Cancioneros* de los siglos XV y XVI: “en ellos aprende cómo interpretar los temas populares conservando todo el frescor y la concisión de los motivos tradicionales, gracias a un vocabulario sencillo” (Marrast, 1972, p. 25). Uno de los mejores ejemplos es el poema “Mi corza”, inspirado en una canción anónima del siglo XV recogida en el *Cancionero* de Barbieri, que Alberti conocía. También recrea en otros poemas motivos de la poesía tradicional, como el alba: “Al alba me fui, / volví con el alba. / Vuelvo, chorreando mar, a mi casa. / Amargo, / sin retama” (Alberti, 1972, p. 139).

Los poemas de *Marinero en tierra* suelen ser breves, con abundancia de paralelismos, estribillos y glosas al estilo de la poesía tradicional. Además,

Alberti domina bien los recursos expresivos del *Cancionero*, como se advierte en muchos de los textos del libro. El apóstrofe es uno de los elementos recurrentes, dirigido a objetos o elementos del mundo natural que van conformando la imaginería del poeta: “Mar, aunque soy hijo tuyo, / quiero decirte: ¡Hija mía!/ () ¡Traje mío, traje mío, / nunca te podré vestir” (Alberti, 1972, p. 120, 139). Abundan los paralelismos y la expresividad, conseguida mediante los diminutivos, las exclamaciones y las interrogaciones, a menudo retóricas: “Mañanita fría. / ¡Se habrá muerto del mar! / La nave que yo tenía / ya no podrá navegar. / –Mañanita fría, / ¿lo amortazarán?” (Alberti, 1972, p. 122). La elipsis sirve al propósito de lograr la mayor concisión posible: “Los pueblos de tu ribera / –naranjas del mediodía– / entre laureles y olivas” (Alberti, 1972, p. 122).

La influencia de la lírica tradicional también está presente en *Versos humanos* de Gerardo Diego. En la sección del libro titulada “Canciones”, los poemas responden por la brevedad y tienen como tema central el amor. Citamos algún ejemplo: “Como el viento en el aire, / como en el mar la ola, / como el agua en el río, / vas dejando una estela / sola, / una invisible estela de vacío” (Diego, 1996, p. 180).

Los juegos conceptuales están muy presentes en el libro, y también se relacionan con la poesía tradicional: “Cantar de los cantares / todos los días / cantar. / Está muy bien, poeta / tu lírica receta. / Pero también / vivir de los vivires / Todos los días / vivir / amar / morir de los morires” (Diego, 1996, p. 184).

Versos humanos contiene una parte titulada “Glosas”, que remite a la lírica medieval, concretamente a la estructura métrica del villancico. Son

dos glosas de once décimas cada una, en las que el autor parte de la glosa y la desarrolla. La temática de ambas es el amor y en ellas se utilizan recursos característicos de la poesía tradicional, como las repeticiones, la concisión y la expresividad. Así, la primera glosa es: “Déjame vivir verdades; / la verdad de tus miradas, / la de tus apasionadas / promesas de eternidades, / la doble verdad querida / con que llaman a la vida / tus dos palmas amorosas / cuando estrechan, perezosas / mi mano desfallecida” (Diego, 1996, p. 169).

Las fiestas y costumbres populares tienen su espacio en ambos poemarios, en textos que también se pueden incluir dentro de la lírica de tipo popular. En *Versos humanos* el carnaval de Soria se describe de modo bellísimo: “Carnaval de Soria / la carne ilusoria / se torna ceniza. / Tres horas fugaces / en el año lento. / Seda de disfraces / que se lleva el viento” (Diego, 1996, p. 165). En *Marinero en tierra* algunos poemas están dedicados a las fiestas religiosas en honor a la Virgen de los Milagros: “La Virgen de los Milagros / es la patrona del Puerto. / Para el ocho de setiembre, / se asoma al balcón del río. / Las aguas del Guadalete, / soñando, van de verbena” (Alberti, 1972, p. 135).

PAISAJES Y PAISANAJES

En ambos libros la voz lírica transita por paisajes queridos para ambos autores, lo que impregna los versos de una gran nostalgia. En el caso de *Marinero en tierra* se centra en el mar, y presenta tres campos semánticos: mar, campo y aire (Senabre, 1977, p. 15). No cabe duda de que el mar del

Puerto de Santa María recorre el libro de principio a fin, modulándose en poemas que discurren como si de olas se tratase. El libro comienza con el “Sueño del marinero”, escrito en tercetos encadenados, donde la voz lírica, encabezada por el “yo”, sueña con ser almirante de navío. Se trata de un poema introductorio que presenta un mar en sus distintas estaciones y momentos del día mediante bellas metáforas: “Ya está flotando el cuerpo de la aurora / en la bandeja azul del océano / y la cara del cielo se colora / de carmín” (Alberti, 1972, p. 80).

Los poemas referidos al mar son más abundantes en la segunda parte del libro, un mar en ocasiones visto desde la distancia con nostalgia, como en el famoso texto “El mar. La mar. / El mar. ¡Sólo la mar! / ¡Por qué me trajiste, padre, a la ciudad?” (Alberti, 1972, p. 118). También hay referencias al salinero: “Y ya estarán los esteros / rezumando azul de mar. / ¡Dejadme ser, salineros, / granito del salinar! (...) Dejo de ser marinero, / madre, por ser salinero!” (Alberti, 1972, p. 119). El mar se identifica con el amor: “Branquias quisiera tener, / porque me quiero casar. / Mi novia vive en el mar / y nunca la puedo ver” (Alberti, 1972, p. 120). En conjunto el poeta “experimenta la nostalgia de un mar que ha conocido y es para él un paraíso perdido” (Marrast, 1972, p. 27).

El poeta asocia el mar con esa infancia llena de sugestión y recuerdos, con un mundo a veces mágico y otras veces lejano, pero siempre presente en su vida. Incluso poetiza un pregón dedicado al mar en el texto “Pregón submarino”: “¡Tan bien como yo estaría / en una huerta del mar, / contigo, hortelana mía! (...) ¡Algas frescas de la mar, / algas, algas!” (Alberti, 1972, p.

121). El mar es el territorio del milagro: “No quiero barca, corazón barquero, / quiero ir andando por la mar al puerto. / ¡Qué dulce la mar salada / con su salitre hecho cielo! / No quiero sandalias, no” / ¡Quiero ir descalzo, barquero!” (Alberti, 1972, p. 127). El máximo deseo del poeta es convertirse en el rey de la mar, y finalmente ser enterrado allí: “Si mi voz muriera en tierra / llevadla al nivel del mar / y dejadla en la ribera. / Llevadla al nivel del mar / y nombradla capitana / de un blanco bajel de guerra” (Alberti, 1972, p. 143).

Escenarios reiterados en el poemario de Alberti, sobre todo en la primera parte, son los asociados al sanatorio de San Rafael de Guadarrama, donde el poeta residió por razones de salud. Así se demuestra en el poema “Balcón del Guadarrama”: “Hotel de labios cosidos, / de párpados entornados, / custodiado por los grillos, / débilmente / conmovido por los ayes / de los trenes” (Alberti, 1972, p. 91). El paisaje que observa también emociona al poeta y lo lleva a describirlo en versos de gran cromatismo y plasticidad: “Sobre la luna inmóvil de un espejo, / celebra una redonda cofradía / de verdes pinos, tintos de oro viejo, / la transfiguración del rey del día” (Alberti, 1972, p. 86).

En *Versos humanos* Gerardo Diego dedica una sección titulada “Versos cántabros” a su mar cántabro. La nostalgia de la infancia perdida asociada al mar es el tema central de “La playa de los peligros”: “Iba yo entonces solo por escollos y breñas / soñando en Robinsones y en aventuras locas, / y eran para mí islotes las verdinosas peñas / y acantilados trágicos las florecidas rocas” (Diego, 1996, p. 205). El faro es objeto de admiración por parte del autor: “Centinela, despierta / gira la luz del faro, / reloj horizontal de luminosa aguja (...) Y el haz de su destello / una detrás de otra, / va iluminando todas las estelas” (Diego,

1996, p. 217). Las regatas también se asocian a su infancia: “Regatas, blancas regatas / de mi niñez novelera. / Abordajes de piratas / sobre la mar marinera” (Diego, 1996, p. 212). En otros poemas se describen los barrios cercanos al puerto de Santander: “precaria arquitectura la de estos barrios llanos; / casas improvisadas, súbitos cobertizos / fábricas cuartelarias” (Diego, 1996, p. 209).

El otro gran espacio de *Versos humanos* es Soria, a la que dedica la sección “Nuevo Cuaderno de Soria” y que adquiere, como el mar en Alberti, múltiples matices: “se configura un paisaje que ha sufrido sin ninguna duda un proceso de elaboración profundo” (Arizmendi, 1996, p. 51). El espacio real se convierte en un paisaje emotivo, evocado mediante la nostalgia. El cromatismo, la equiparación del paisaje con la esencia española y la fusión del “yo” con el paisaje remiten a Machado: “La sombra de las rocas sobre el río en remanso / baja en escala aérea como a velar su sueño. / (...) La sierra al otro lado la curva fluvial ciñe / y refleja en el río su piedra gris y malva / (.) Dejemos que la vida mansamente nos fluya” (Diego, 1996, p. 191). La naturaleza a veces hostil es también parte de Soria: “Viento que el Urbión desata, / que el Moncayo nos envía / cuando la mañana asciende, / cuando la arde declina / (...) Nos arrebatas las flores, / nos violas crudo las brisas, / y de mármoles que robas / esculpes nubes bravías” (Diego, 1996, p. 149). Uno de los símbolos de Soria y de la tierra castellana es la cigüeña, que “vuelve cada primavera y su regreso marca inexorablemente un tiempo concreto” (Arizmendi, 1996, p. 54). La cigüeña es metafóricamente el “hada madrina de los campanarios”, el poeta envidia su “bifronte destino, / tus inquietudes nómadas, / tu constancia de hogar” (Diego, 1996, p. 148).

Tanto Alberti como Diego incluyen en sus libros homenajes a autores contemporáneos y clásicos, así como a otros amigos y conocidos. Alberti dedica varios poemas de la primera parte de su libro a amigos madrileños como Manuel Gil Cala o el pintor Javier de Winthuysen, autor de un libro sobre jardines al que el poeta dirige uno de sus poemas de la serie “Jardín de amores (macetas)”: “Vete al jardín de los mares / y plántale un madroñero / bajo los yelos polares. / Jardinero. / Para mi amiga, una isla / de cerezos estelares, / murada de cocoteros” (Alberti, 1972, p. 97).

A García Lorca le dedica Alberti tres sonetos correspondientes a estaciones del año, en los que recrea en imágenes la esencia del poeta granadino: “En esta noche en que el puñal del viento / acuchilla el cadáver del verano, / yo he visto dibujarse en mi aposento / tu rostro moro de perfil gitano” (Alberti, 1972, p. 83). En el soneto subtítulo “Invierno” Alberti admira a Lorca tanto como persona como poeta, “le deslumbra su talante creador (...). Amistad y amor son los sentimientos albertianos que vislumbramos en estos sonetos; composiciones que metafóricamente representan el pasar de los años, de la vida” (Jiménez Gómez, 2001, p. 251).

También homenajea a Claudio de la Torre, poeta canario que lo animó a presentarse al Premio Nacional de Literatura y al que dedica un extenso poema de tono íntimo, en donde se dirige a Claudio mediante el apóstrofe: “Yo sé, Claudio, que un día tus islas naturales / navegarán con rumbo hacia la playa mía, / y, verdes cañoneros, mirando a Andalucía, dispararán al alba sus árboles frutales” (Alberti, 1972, p. 82).

A Juan Ramón está destinado el poema “Con él”: “Zarparé, al alba, del puerto, / hacia Palos de Moguer, / sobre una barca sin remos” (Alberti, 1972, p. 120). De los clásicos, dedica un poema a Garcilaso: “Si Garcilaso volviera, / yo sería su escudero; / que buen caballero era. / Mi traje de marinero / se trocaría en guerrera, / ante el brillar de su acero; / que buen caballero era” (Alberti, 1972, p. 135).

En cuanto a *Versos humanos*, la sección dedicada a Soria contiene una serie de retratos de amigos sorianos de Gerardo Diego, vinculados a la cultura de la ciudad, como Mariano Íñiguez, Mariano Granados o Pepe Tudela. Del primero, el poeta destaca sus “barbas vegetales” y su carácter valiente, pues “gusta de orzar la proa a la aventura / sin miedo a los posibles vendavales” (Diego, 1996, p. 157). A Pepe Tudela lo describe físicamente como “una silueta aguda de pronto se revela / esbelto canon gótico” (Diego, 1996, p. 159) y también hace un retrato de su carácter: “su apasionada charla se abría en la tertulia / y era el claro fermento de la indolente abulia” (*Ídem*). Estos tres poemas son retratos humanos que (...) ponen de manifiesto la extraordinaria capacidad de su autor para captar detalles, actitudes, gestos hasta transformarlos en una palabra sobria, llena de matices” (Arizmendi, 1996, p. 58).

La última sección de *Versos humanos*, titulada “Epístolas”, consta de varios poemas dedicados a sus contemporáneos, como el emocionado texto para José María de Cossío: “Amigo, y más que amigo, hermano. / Tu espiritual, lírico envío, / llegó a mi nido castellano” (Diego, 1996, p. 225). El poemario se cierra con un poema dedicado a Juan Larrea en su partida de España hacia Francia. Diego lo describe como poeta audaz y vanguardista:

“Era el diario poema y era el hallazgo urgente / y el zambullirse intrépido en líricos abismos, / y el volver del sondeo con el arduo presente / de una inédita especie de inquietos futurismos” (Diego, 1996, p. 229).

MUERTE, AMOR Y ESPIRITUALIDAD

En ambos poemarios la muerte es un tema recurrente, bajo distintas miradas y modulaciones. En *Marinero en tierra* aparecen numerosos poemas en los que el mar es escenario de la muerte. El libro se cierra con un poema, “Funerales”, en el que mediante el apóstrofe la voz lírica se dirige a los pescadores, los guardias del mar, las marineras o la hortelana del mar para que lloren por sus seres queridos fallecidos. En las dos estrofas finales advertimos que el muerto es el propio poeta: “Llueve sobre el agua, llueve / nieve negra de alga fría. / Entre glaciares de nieve, / abierta, la tumba mía. / ¡Funerales de las olas! / (...) Entre apagadas farolas / se hunden mis funerales” (Alberti, 1972, p. 144). En “La niña que se va al mar” la tinta del calamar alude metafóricamente a la muerte, frente a la blancura: “¡Qué blanca lleva la falda / la niña que se va al mar! / ¡Ay niña, no te la manche / la tinta del calamar! (...) / Recuérdame en alta mar, / amiga, cuando te vayas / y no vuelvas” (Alberti, 1972, p. 134).

El libro contiene también varias elegías de marineros: “Te fuiste, marine- rito, / en una noche lunada, / ¡Tan alegre, tan bonito, / cantando, a la mar salada! / (...) ¡Qué negra quedó la mar! / ¡La noche qué desolada! / Derribado su cantar, / la barca fue derribada” (Alberti, 1972, p. 126). Otras elegías no

tienen como escenario el mar, pero sí la naturaleza: “La niña, rosa sentada / sobre su falda / como una flor, / cerrado, un atlas. / Por el mar de la tarde / van las nubes llorando / un archipiélago de sangre” (Alberti, 1972, p. 112).

Una de las secciones de *Versos humanos* se titula “Elegías”, dedicada a Enrique Menéndez Pelayo y José de Ciria Escalante. La primera, escrita en versos de arte menor, es un emotivo recuerdo de Enrique: “tú que amabas las flores / de tu huerto obediente, / tu huerto que en tu ausencia / tristemente florece, / acéptame esas pocas / florecillas silvestres / regadas de mis lágrimas / entre mis manos leves” (Diego, 1996, p. 197). En la segunda se recuerda con tono nostálgico al amigo y compañero de confidencias y lecturas juveniles: “Juntos por la ribera / por las atarazanas, / orilla de la mar, al Sardinero. / Tardes de primavera, / otoñales mañanas” (Diego, 1996, p. 201).

El amor es uno de los motivos centrales de la poesía de Gerardo Diego. El autor “lo considera eje de toda su obra poética, el elemento que unifica la diversidad de emociones y temas” (Arizmendi, 1996, p. 59). Varios de los sonetos tienen como eje temático el amor. En ocasiones predomina el tono romántico: “¿Orgullo? No. Tú sabes que el poeta / vive de tres amores. Musa esquiva. / Gloria imposible para mientras viva. / Tornadiza mujer de ardua saeta” (Diego, 1996, p. 134). El amor a menudo se identifica con el sueño: “Ilusión. Realidad. Ay, es preciso / que nos salga al encuentro una silueta / de mujer —carne y alma— que someta / nuestro voluble espíritu insumiso” (Diego, 1996, p. 135). La mujer es su inspiración: “tú eres mis alas (...) Tú me diste tu luz. De tu contorno / he vestido mi verso y mi destino” (Diego, 1996, p. 137). La serie “Glosas” presenta un amor lleno de contradicciones

y paradojas para expresar el tormento y la dicha amorosa: “No. Dime que todo es cierto. / Dime, y siempre lo repitas, / que, vivo, me necesitas / y que me amarías, muerto” (Diego, 1996, p. 171). En *Marinero en tierra* varios poemas aluden a la “novia” del poeta: “¡Adiós, patinadora, novia mía!” (Alberti, 1972, p. 87); “De mí olvidada, mi novia / va soñando con la playa / gris perla del Sardinero” (Alberti, 1972, p. 91). El final del amor se retrata en otros poemas: “Novia ayer del pino verde / hoy novia del pino seco; / greñas ayer para el aire / hoy senectud para el viento” (Alberti, 1972, p. 93).

Otro aspecto destacado de ambos poemarios es la presencia de poemas de temática religiosa. En el caso de Rafael Alberti se trata de una religiosidad popular, unida a la celebración de festividades en torno a las Vírgenes, como el conjunto de tres sonetos que forman el “Triduo del alba, sobre el Atlántico, en honor a la Virgen del Carmen”, integrado por los sonetos “Día de coronación”, “Día de amor y de bonanza” y “Día de la tribulación”. En los tres se describe a la Virgen del Carmen, patrona de los marineros, a la que el yo poético rinde pleitesía: “Que eres loba de mar y remadora, / Virgen del Carmen, y patrona mía, / escrito está en la frente de la aurora, / cuyo manto es el mar de mi bahía” (Alberti, 1972, p. 131). El poeta se siente seguro bajo su protección: “Mi barca, sin timón, caracolea / sobre el tumulto gris de los azares. / Deja tu pie, descalzo, sus altares, / y la mar negra verde pronto sea” (Alberti, 1972, p. 132).

El bellissimo y conocido poema de Gerardo Diego “El ciprés de Silos” es un soneto en el que el poeta describe al ciprés de manera metafórica para destacar su verticalidad y firmeza frente al estado anímico del poeta. El

texto transmite un deseo de espiritualidad, “el ansia casi mística del poeta de diluirse y ascender” (Arizmendi, 1996, p. 56). El ciprés alude al anhelo espiritual de la voz lírica y también “puede simbolizar a Castilla porque es signo de un ideal de arraigado ascetismo” (Arizmendi, 1996, p. 54).

EJERCICIOS DE FORMA

Gerardo Diego y Rafael Alberti representan la unión de la tradición y la vanguardia. En el primer “Soneto” de *Versos humanos* afirma el poeta: “Y mi soneto es alta flor de tela / que exhibe ardiente y pudorosa cela / piel de emoción y hueso de artificio” (Diego, 1996, p. 131). La variedad constituye uno de los elementos más destacados del poemario:

Diego despliega en nuestro libro un repertorio riquísimo de formas, variedad que, salvo obviamente en el caso de los «Sonetos», domina dentro de cada parte con más o menos intensidad. Así, encontramos redondillas, cuartetos irregulares (con alternancias de endecasílabos, alejandrinos y heptasílabos), romances, cuartetos alejandrinos, coplas con estribillo, pareados alejandrinos, quintillas, tercetos heptasílabos encadenados y estancias (Bernal Salgado, 2016, p. 38).

Marinero en tierra también combina diversas formas métricas, algunas procedentes de la poesía tradicional y otras cultas, como el soneto o el madrigal.

La influencia de la vanguardia, sobre todo del creacionismo, se deja sentir en varios poemas de Gerardo Diego, “en la demostración de un extraordinario dominio de la materia poética, las palabras surgen y configuran imágenes precisas, construidas con exactitud arquitectónica” (Arizmendi,

1996, p. 29). En efecto, aunque en el poema inicial el autor declare que es el suyo un poemario anclado en la realidad, en lo humano (de ahí el título), la influencia de Huidobro y el creacionismo se manifiesta en varias de sus composiciones: “Arquitectura plena. / Equilibrio ideal. / Las olas verticales / y el mar horizontal. / Tú oblicua. / La verticalidad, / voluntad de ola y trigo. / Yo me tiendo en la playa / para soñar contigo. / Tú oblicua” (Diego, 1996, p. 192).

Uno de los escenarios de los autores del 27 es la ciudad, sobre todo en los textos vanguardistas, como se aprecia en *Manual de espumas* de Gerardo Diego y también en algunos poemas de *Versos humanos*: “Juntos en el tranvía, / La mañana fulgía” (Diego, 1996, p. 183).

Imágenes audaces y metáforas de gran plasticidad, a menudo referidas a elementos del mundo natural y con influencias gongorinas recorren los versos de Alberti: “Amada de metal fino, / de los más finos cristales. / ¿Quién te despertará? / El aire, / solo el aire” (Alberti, 1972, p. 95). En ocasiones se asemejan a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, autor vanguardista que influyó en la Generación del 27. Por ejemplo, el breve poema “Hoy”: “Nido de orugas; / silencioso espantapájaros, / arado el cuerpo de arrugas” (Alberti, 1972, p. 94). Góngora es una referencia en poemas como el siguiente: “Llevaba un seno al aire, y en las manos / -nieve roja- una crespita clavellina. / Era honor de la estirpe gongorina / y gloria de los mares sicilianos” (Alberti, 1972, p. 89).

Uno de los elementos característicos del 27 fue la fusión de las artes. Basta recordarla relación de Gerardo Diego con la música y de Rafael Alberti con

la pintura. Leemos en *Marinero en tierra*: “¡Dejadme pintar de azul / el mar de todos los atlas! / Mientras, saludame tú, / cantando el alba del agua, / pájaro en una palmera / que mire al mar de Bengala” (Alberti, 1972, p. 112).

En *Versos humanos*, además de la sección ya comentada, “Canciones”, otros textos aluden a la fusión de lo musical con la palabra, a menudo vinculados al paisaje y con ecos modernistas y machadianos: “Canta siempre y todavía / agua del Duero delgada. / En el recodo la umbría / te pule como a una espada, / camino del mar baldío. / Tardes de hastío / junto a las márgenes del río” (Diego, 1996, p. 155). En otro texto, dedicado precisamente a Rafael Alberti y titulado “Visita al mar del sur”, los versos destacan por el intenso cromatismo: “Pero el sur vuelva su tinta / azul-negra. El horizonte / comba el lomo de bisonte / y ciñe el piélago en cinta. / Nace la luna distinta / y en plata la mar coagula” (Diego, 1996, p. 221). En otros poemas alude a pintores, como el dedicado al carnaval de Soria: “Carnavales de Evaristo / Valle, tintos de licores. / Los mascarones que ha visto / transfiguran sus colores. / Los peles de badana / El marica, el charlatán. / Lira de José Solana. / Paleta de Valle Inclán” (Diego, 1996, p. 162).

CONCLUSIONES

Marinero en tierra de Rafael Alberti y *Versos humanos* de Gerardo Diego fueron las obras ganadoras del Premio Nacional de Literatura en el año 1925. Estos dos autores, de procedencia geográfica distinta y trayectorias poéticas o incluso ideológicas bien diferenciadas, representan a la perfección el espíritu

de la que se ha considerado como una de las más brillantes promociones poéticas del siglo XX en España, la Generación del 27.

Ambos poemarios, a pesar de sus diferencias, comparten elementos comunes, como el neopopularismo y la influencia de la lírica tradicional en fondo y forma, así como las referencias a los grandes maestros de la Generación, como Góngora.

En ambas obras aparecen temas comunes como la presencia del mar, la muerte o el amor, así como los homenajes a otros autores y conocidos de ambos poetas. En lo que respecta al estilo, a pesar de que el libro de Alberti suele adscribirse a la lírica popular y el de Gerardo Diego, como su propio título indica, a la lírica realista y anclada en lo humano, se pueden rastrear en los dos poemarios rasgos vanguardistas y la introducción de estrofas procedentes de la lírica culta.

En definitiva, los dos libros reflejan la esencia de una generación que aúna tradición y vanguardia, el tono popular con el culto, y que encarna la unión de las artes y la capacidad de combinar personalidades y caracteres diferentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alberti, Rafael. *Marinero en tierra*. El amante. El alba del alhelí. Ed. de Robert Marrast. Madrid: Castalia, 1972.

Arizmendi, Milagros (ed.). *Manual de espumas*. Versos humanos. Madrid: Cátedra, 1996.

- Bernal Salgado, José Luis. *La poesía de Gerardo Diego: estudio bibliográfico*. Santander: Fundación Gerardo Diego, 2016.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. Gerardo Diego y su significación dentro del 27. *Philologica Canariensis*, v. 4-5, p. 59-70, 1998-1999.
- Diego, Gerardo. *Manual de espumas. Versos humanos*. Ed. de Milagros Arizmendi. Madrid: Cátedra, 1996.
- Gaos, Vicente. *Antología poética del grupo poético de 1927*. Madrid: Cátedra, 1975.
- Jiménez Gómez, Hilario. Alberti imagina a Lorca: los cuatro sonetos de *Marinero en tierra*. *Anuario de Estudios Filológicos*, v. XXI, p. 243-253, 2001.
- Roder, Philipp. *El neopopularismo de Marinero en tierra*. Köln-Lindenthal: Universität zu Köln, 2010.
- Senabre, Ricardo. *La poesía de Rafael Alberti*. Salamanca: Universidad, 1977.

DOSSIÊ: ENTREVISTAS

Irradiaciones desde un Centro. Entrevista a José Antonio Mesa Toré, Director del Centro Cultural Generación del 27

*Radiations from a Center. Interview with José
Antonio Mesa Toré, Director of the Generation of '27
Cultural Center*

Profa. Dra. Margareth Santos

Profa. Dra. Mayra Moreyra Carvalho

José Antonio Mesa Toré

Margareth Santos.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9792-0353>
Contato: marsanto@usp.br
Brasil

Profa. Dra. Mayra Moreyra Carvalho
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1580-3346>
Contato: mayramoreyra@gmail.com
Brasil

Recebido em: 22 de julho de 2025
Aceito em: 22 de julho de 2025
doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p229-243

José Antonio.
Contato: jamesa@malaga.es
Espanha

José Antonio Mesa Toré (Málaga, 1963), poeta y escritor, dirige el Centro Cultural Generación del 27 desde 2011. Es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga, donde ejerció como profesor durante siete años. Ha publicado los poemarios *En viento y en agua huidiza* (1985), *El amigo imaginario* (1991, Premio Internacional de Poesía Rey Juan Carlos I), *La alegre militancia* (Antología) en 1996, *Tierra calma* (Antología), *La primavera nórdica* (1998, Beca de ayuda a la creación del Ministerio de Cultura), *Aburrimientos* (2009) y *Exceso de buen tiempo* (Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla en 2016). Sus poemas figuran en importantes antologías traducidas al inglés, francés, portugués, alemán, italiano, sueco y árabe. Formó parte del equipo editorial de las revistas *Litoral*, la icónica publicación de la Generación del 27, fundada por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, y de *El maquinista de la generación*, publicada desde el año 2000. Ha colaborado en distintos diarios españoles y ejercido como profesor invitado en universidades de Estados Unidos, Suecia, Italia, Francia y Cuba.

En esta entrevista, Mesa Toré presenta el Centro Cultural Generación del 27 y recuerda algunas de sus actividades más relevantes a lo largo de casi cuarenta años de existencia. Asimismo, el director anuncia los proyectos que se realizarán próximamente, teniendo en cuenta, por ejemplo, la celebración del centenario de la Generación del 27. Este valioso encuentro con *Caracol* no sólo confirma la importancia de este Centro de memoria y difusión, como también reitera el valor de iniciativas de esta naturaleza para el desarrollo de investigaciones académicas y la comprensión de los procesos históricos y culturales.

Mayra Moreyra Carvalho y Margareth Santos: ¿Cómo y cuándo surgió la idea de crear un Centro dedicado a la Generación del 27?

José Antonio Mesa Toré: Para contestar a su pregunta me remitiré a un texto insertado en el primer número de la revista *Palabras del 27*, edición del Centro Cultural Generación que se imprimió en junio de 1987 y que firmó su primer director, José Ignacio Díaz Pardo: “A mediados del año 83, el Pleno de la Diputación de Málaga aprobó por unanimidad (...) la creación del Centro Cultural de la Generación del 27, como respuesta al proyecto que un grupo de intelectuales, poetas y profesores universitarios malagueños presentó a dicho organismo. La propia moción del entonces presidente (de la Diputación) explica los motivos que, siendo asumidos por la Corporación, avalan y justifican la importante decisión tomada. Así, se expone la vinculación malagueña con la Generación del 27 con la aportación de las revistas malagueñas *Ambos* y *Litoral* (la primera, dirigida por los jóvenes malagueños José María Hinojosa, Manuel Altolaguirre y José María Souvirón, aunque con una influyente participación del también malagueño Emilio Prados; la segunda, puesta en marcha en 1926 por Prados y Altolaguirre en la imprenta Sur, de la que era propietario Emilio desde que abriera sus puertas en octubre de 1925. De 1926 a 1929 se imprimieron nueve números, que aparecieron en siete entregas. Los dos últimos, fueron dirigidos por Prados, Altolaguirre e Hinojosa. Los poetas hasta ahora mencionados más José Moreno Villa y María Zambrano conforman la nómina malagueña del 27). Habrá que añadir a los “malagueños” no nacidos en la ciudad, Aleixandre y Guillén, (y) los que frecuentaron sus calles y playas, Dalí, Lorca, Bergamín (de

padre malagueño), Cernuda, Rejano, Dámaso Alonso... (...) Finalmente, hacer referencia al matiz malagueño de la Residencia de Estudiantes y de la Institución Libre de Enseñanza, que Alberto Jiménez Fraud supo imprimirle mediante la incorporación de los jóvenes de la burguesía progresista de esta ciudad. Todo ello justifica sobradamente el acuerdo en su día adoptado”. Como se ve, la propuesta de aquel grupo de intelectuales, alegaba razones de peso para la creación en Málaga de un centro dedicado a preservar la memoria de la Generación del 27. “El año 84 fue el período de tiempo en el que se redactaron los estatutos que constituyen jurídicamente el Patronato que rige al Centro, permitiendo su posterior aprobación la puesta en marcha (...) de la gestión a primeros de mayo de 1985”. Como se recoge en ese primer número de *Palabras del 27*, aparte de los representantes políticos de la Diputación, la composición del Consejo del Patronato tenía por presidentes de honor a Rafael Alberti, Dámaso Alonso y Gerardo Diego y por Consejeros a diez figuras de la intelectualidad malagueña: Enrique Baena, Rafael Ballesteros, Alfonso Canales, Cristóbal Cuevas, José Ignacio Díaz, Bernabé Fernández Canivell, Pablo García Baena, Enrique Molina Campos, Rafael Pérez Estrada y Carmen Saval Prados.

M.M.C. y M.S.: ¿Cuál es la naturaleza institucional del Centro? ¿Guarda alguna relación con instituciones públicas o privadas?

J.A.M.T.: Como se indicó en la anterior pregunta, desde su fundación hasta hoy nuestro centro está integrado en la Delegación de Cultura de la Diputación de Málaga. Conviene añadir que de los varios centros culturales que la Diputación ha ido creando en la ciudad, el Centro Cultural

Generación del 27 es el de más antigüedad pues se cumplen 42 años de su existencia y 40 desde que comenzara su gestión cultural. Es decir, que nos vamos aproximando a una fecha relevante pues en 2033 se celebrará su medio siglo de vida. Y dado que en aquel entonces eran pocas las instituciones culturales en la ciudad (Sociedad Económica de Amigos del País, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Ateneo), nuestro Centro es, después de las citadas, una de las instituciones más antiguas de Málaga.

M.M.C. y M.S.: ¿Cuándo surge el Centro, cuáles eran sus pretensiones iniciales, por ejemplo, cuál es el panorama de la Generación del 27 cuando se crea el Centro? Y ahora, ¿han cambiado sus características y dinámicas de funcionamiento frente a dicho escenario inicial?

J.A.M.T.: Sobre las fechas en las que se inician los trámites para su fundación y para, posteriormente, dar comienzo a sus actuaciones ya se hizo referencia en la respuesta a la primera pregunta que me han planteado. En cuanto a cuáles eran las pretensiones iniciales, conviene volver al texto inaugural del número 1 de *Palabras del 27*. Allí se escribe: “El Centro Cultural Generación del 27 es, en primer lugar, un centro de estudios en el que desde el especialista hasta el estudiante o el simple interesado pueden obtener la documentación, formación o información que necesitan, así como la participación en cursos, seminarios y actividades múltiples relacionadas con la Generación del 27 —su entorno, la época en que surgió—, y en general con cualquier labor vinculada con el mundo de la cultura desde esas fechas hasta hoy. Es, por tanto, el vínculo entre dos épocas, pre-guerra y actual, con un denominador común vital; dos

aplicaciones, al estudio y formación y a la creatividad; y dos espíritus de rescate: de la tradición interrumpida y del riesgo en la aventura de la expresión”.

En este párrafo se refleja que en esos comienzos de la década de los años 80 aún era necesario, tras la prolongada dictadura en España, ese “espíritu de rescate de la tradición interrumpida”. El inicio del conocimiento en profundidad del legado de la Generación del 27 no sería posible hasta que, después de una tímida apertura en la década de los 60 por parte del régimen franquista, llegara la democracia a España tras la muerte del dictador, hacia finales de los setenta. Aquel grupo de intelectuales y aquellos políticos malagueños, cuya representación de la sociedad estaba avalada por unas elecciones libres, consideró acertada y necesaria la creación de un Centro dedicado al estudio y la divulgación de sus obras, y que además tendría entre sus objetivos primordiales el de ir formando una biblioteca lo más completa posible. Así pues, se trataba de ahondar y ensanchar el panorama de dicha generación, prestando atención no sólo a la literatura sino también al resto de las disciplinas artísticas.

Por último, en cuanto al ayer y el hoy de nuestro Centro cabe señalar que a lo largo de estos años hemos sido bastante fieles a los objetivos fundacionales. Hemos continuado la labor de salvaguardar la memoria y el legado intelectual del amplio conjunto de creadores (escritores, artistas plásticos, músicos, cineastas, actores y actrices, humanistas, científicos, etc.) que conocemos como Generación del 27, mediante la recuperación de sus testimonios documentales: libros, manuscritos y borradores, revistas, diarios y epistolarios, material fotográfico, cinematográfico y artístico. En definitiva,

toda aquella documentación, en fin, que pueda permitir un estudio más profundo y un mejor conocimiento de aquella empresa cultural colectiva de singular trascendencia en la historia de España.

Para cumplir sus fines, este Centro tiene una cuádruple dimensión. Además de Centro de Documentación, actúa como Centro de Investigación y Formación; al mismo tiempo, funciona como centro de impulso y difusión de la creación literaria, tanto de la relativa a la Generación del 27 como de las sucesivas generaciones que le siguieron hasta llegar a nuestros días, mediante la organización de frecuentes actividades públicas: conferencias, congresos, seminarios, lecturas, presentaciones de libros, convocatoria de premios de poesía y ensayo, conciertos, teatro, cine, talleres, exposiciones, etc. Y, como consecuencia de las anteriores facetas, es un Centro de Publicaciones que edita revistas, diversas colecciones de estudios, ensayos, facsímiles, poesía, catálogos

M.M.C. y M.S.: ¿Cómo se conciben las acciones del Centro, se pautan por efemérides u otros debates, relaciones o discusiones?

J.A.M.T.: Como se deduce de lo señalado en la pregunta anterior, nuestro Centro tiene como eje la literatura en todos sus géneros pero en muchas de sus actividades hay una fusión entre ella y otras disciplinas artísticas. Así, por ejemplo, uno de nuestros ciclos más longevos lleva por título “Tecleando el misterio. Jazz & poesía bajo las estrellas” y que, como se recoge en su título, combina los recitales de poesía actual con los ritmos de esa música. O en el ciclo “De la fotografía a la literatura” se ofrecieron a través de tertulias y

exposiciones las colaboraciones entre renombrados fotógrafos y escritores. Y así en otros actos donde, en torno al hecho literario, se alían a él el teatro, el cine y las artes plásticas

A lo largo del año en la programación, tanto para la capital como para la provincia malagueña, se procura mantener un equilibrio entre las actividades referentes a la Generación del 27 con la de aquellas que se hacen eco de la literatura actual, algo que se inició desde los comienzos de nuestro Centro allá por 1985 y que ha seguido así hasta ahora.

Distinto es el caso cuando se trata de celebrar alguna efeméride. Entonces en la nuestra programación se aumenta considerablemente el número de actividades relacionadas con la Generación del 27, rompiéndose el equilibrio mencionado anteriormente. Así sucede, por ejemplo, en 2025, fecha en la que se cumplen cien años de la fundación de la imprenta Sur. Con tal motivo hemos inaugurado el 7 de marzo una magna exposición sobre las distintas etapas de su historia y, hasta diciembre, se celebrarán numerosos actos en torno a ella tales como un ciclo de conferencias, talleres sobre la fabricación artesanal de papel y sobre la composición tipográfica, presentaciones de cuadernos y libros impresos en Sur, visitas guiadas a la exposición y a la imprenta, etc.

M.M.C. y M.S.: ¿Podría destacar algunas de las acciones del Centro que considera emblemáticas a lo largo de los años?

J.A.M.T.: Es una pregunta difícil de responder, pues que han sido muchos los momentos estelares en estos cuarenta años de programación. No obstante,

puede hacerse una selección de algunos de esos hitos, sintiendo mucho dejarme en el tintero otros que también hubieran merecido ser nombrados pero no conviene cansar a los lectores con una catarata de actos por muy relevantes que hayan sido.

En los albores del Centro —estamos hablando de octubre de 1985—, Dámaso Alonso inauguró el ciclo de conferencias con un texto titulado “La formación del Grupo del 27” y Rafael Alberti y Nuria Espert el ciclo de recitales. En 1987 se celebró un ciclo de autores hispanoamericanos en el que participaron Guillermo Cabrera Infante, Octavio Paz y Mario Vargas Llosa. En 1989, Ernestina de Champourcin se incorporó al ciclo de recitales poéticos. En 1999 se celebró una magna exposición sobre Emilio Prados con motivo del centenario de su nacimiento. En 2000, se publicó el primer número de la revista *El Maquinista de la Generación*, publicación que, tras 33 números, aún continúa con su objetivo de difundir nuevas aportaciones sobre la Generación del 27 y tuvo lugar el congreso sobre Luis Buñuel “El indiscreto encanto”. Además, ese mismo año la Diputación de Málaga adquirió la imprenta Sur para evitar su desaparición y la entregó al Centro Cultural Generación del 27 para su custodia y conservación. A partir de 2005 se comenzó a imprimir una serie de nuevas colecciones de poesía. A comienzos del siglo XXI nuestro Centro fue pionero en promover un encuentro en Málaga de la mayoría de las instituciones y fundaciones relacionadas con el 27 y en 2005 se celebró, en el centenario del nacimiento de Manuel Altolaguirre, la exposición “Viaje a las islas invitadas”. También merece citarse la que se celebró en 2006 sobre la revista *Litoral* en

el octogésimo aniversario de su creación, que tuvo su colofón con un recital poético a bordo de un velero que navegó por la costa malagueña y en el que participaron grandes poetas de nuestro país, tales como José Manuel Caballero Bonald, Ángel González, María Victoria Atencia, Pablo García Baena, Luis Antonio de Villena, Luis García Montero, Carlos Marzal, Felipe Benítez Reyes, etc.

Otro hito en nuestra historia es que en 2018 logramos que el Festival Eñe, que se celebra anualmente en Madrid y está considerado como la cita literaria más señera de nuestro país, creara una extensión en Málaga y su provincia gracias a un convenio con nuestro Centro.

Por último, cabe señalar que como Centro editor que somos, consideramos muy importante la publicación desde 1986 hasta hoy de numerosas y muy diversas colecciones de poesía, prosa, ensayo, estudios, biografías, antologías, facsímiles, etc., así como de revistas. Como lo es también la creación de nuestra Biblioteca del 27, que actualmente cuenta con alrededor de 37.000 volúmenes, 1.193 títulos de revistas y 10.000 ejemplares de revistas. Y en la que se conservan 17 bibliotecas y/o archivos de relevantes autores como Francisco Giner de los Ríos, María Teresa León y Rafael Alberti, José Luis Cano, José María Souvirón, José María Hinojosa, Emilio Prados, Moreno Villa, María Victoria Atencia y Rafael León, entre otros.

M.M.C. y M.S.: ¿Podría comentar cuáles y cómo serán las acciones futuras del Centro?

J.A.M.T.: Para el Centro ha llegado un momento muy especial en su historia pues tenemos desde comienzos de este año hasta el 2027 unos importantes retos que afrontar. En concreto, son tres las efemérides que deben celebrarse. Ya he apuntado en lo que llevamos de entrevista que en 2025 queremos que el protagonismo recaiga en la imprenta Sur pues se celebra su centenario y es justo que se reconozca su valiosa labor. Como señaló muy acertadamente el catedrático y poeta Francisco Ruiz Noguera, la historia de la imprenta Sur va unida no ya a la historia de la impresión de poesía en Málaga sino a la historia de poesía española del siglo XX. También tenemos previsto para el próximo otoño organizar unas jornadas sobre la obra poética de María Victoria Atencia, después de que en 2024 cediera su biblioteca y su archivo personal, en el que se incluye, aparte de otros interesantes documentos, la correspondencia que ella y su marido mantuvieron con destacados escritores y estudiosos de su obra.

El segundo de los retos es que en el año 2026 vamos a celebrar el centenario de la revista *Litoral* con un amplio programa de actividades entre las que se cuentan la inauguración de otra gran exposición y de un congreso sobre las revistas de la Generación del 27. Además, se ofrecerán al público otras dos exposiciones: “Las ciudades de (Antonio) Machado”, en la que se abordará también la relación del poeta sevillano con los miembros del 27; y “Emilia Llanos. Divina Tamarga”, que está centrada en la relación de amistad de esta granadina con Federico García Lorca y en la investigación de Agustín Penón sobre la muerte del poeta, que fue pionera en sacar a la luz algunos de los enigmas en torno a cómo fue su detención y posteriormente su asesinato.

Finalmente, en 2027 la programación estará dedicada por entero a celebrar el centenario de la Generación del 27 con un ambicioso proyecto en el que a través de congresos, jornadas, mesas redondas, tertulias, lecturas poéticas, intervenciones urbanas, actividades didácticas, actos de homenaje, paseos literarios, publicaciones, etc., se abordará el estudio, no solo de su legado literario, sino de todas las demás disciplinas artísticas.

En resumen, en estos tres años que tenemos por delante el objetivo fundamental será el de insistir en la divulgación del legado del 27 y propiciar una reflexión profunda, cien años después de la que se considera la fecha fundacional de la generación, sobre sus extraordinarios logros. Para cumplir este propósito, llevamos desde principios de 2024 preparando un plan estratégico que acaba de concluirse y fue y presentado hace apenas una semana a la Diputación de Málaga y que ha recibido su aprobación.

M.M.C. y M.S.: ¿El Centro mantiene contacto o intercambios de algún tipo con otros centros o fundaciones, por ejemplo, de autores o los dedicados a la esfera del exilio de 1939?

J.A.M.T.: Desde sus orígenes el Centro Cultural Generación del 27 ha establecido estrechos vínculos con instituciones análogas, y han sido numerosas las colaboraciones con ellas, tanto en el ámbito de las actividades como en el de las publicaciones. Ya se ha señalado que el centro fue pionero en la celebración de un encuentro de las instituciones relacionadas con la Generación del 27 en nuestra sede. La relación, por ejemplo, como no podía ser de otro modo, con la Residencia de Estudiantes ha sido continuada en el tiempo y

extraordinariamente fructífera. Pero también ha existido una gran empatía con algunos de los centros de estudios sobre autores de la generación, así con las fundaciones que preservan la memoria y el legado de distintos autores y artistas: Fundación Gerardo Diego en Santander, Jorge Guillén en Valladolid, Rafael Alberti en Cádiz, Luis Cernuda en Sevilla, Juan Rejano en Puente Genil (Córdoba), Max Aub en Segorbe (Castellón), Gregorio Prieto en Madrid y Valdepeñas (Ciudad Real), la Asociación de Amigos de Vicente Aleixandre (Madrid), etc. Igualmente, se mantiene una excelente relación con el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), fundado y dirigido por el catedrático de Literatura Española Manuel Aznar Soler. A estos centros hay que sumar otros que, aunque no están dedicados exclusivamente a autores y temas del 27, han colaborado con el nuestro asiduamente como, por ejemplo, el Centro Andaluz de las Letras o la asociación de Amigos de Agustín Penón y Marta Osorio.

Añadiré que, para las efemérides que nos esperan, ya hemos iniciado contactos con algunas de las instituciones mencionadas para futuras colaboraciones.

M.M.C. y M.S.: Desde su condición de poeta, ¿cómo evalúa la importancia y vigencia de la Generación del 27 en la historiografía literaria mundial y española en el pasado y ahora?

J.A.M.T.: Para responder a esta pregunta comenzaré con dos citas. La primera es de Jorge Guillén, un verso interrogativo ya célebre y que es parte del título de una exposición organizada por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, la Junta de Andalucía y la Residencia de Estudiantes de diciembre

de 2009 a junio de 2010 en Madrid y Sevilla: *¿Aquel momento ya es una leyenda?* La segunda, es un párrafo del catálogo de dicha muestra firmado por su comisario, Andrés Soria Olmedo: “En resolución, si aquel momento no es una leyenda, sino un episodio de la historia, cuenta con fundamentos suficientes como para ser rememorado con el poder pedagógico y ejemplar de las leyendas. (...) La Edad de Plata continúa irradiando su fulgor sobre el presente inmediato”.

He querido traer aquí estas citas porque coincido plenamente con la respuesta que Soria Olmedo da a la pregunta de don Jorge. No se descubre nada nuevo al afirmar que se trata de una influencia enorme, profunda y decisiva en las generaciones que se han sucedido tras la del 27; una huella que aún hoy es palpable y que, en mi opinión, durará bastante tiempo más. Por poner solo algunos ejemplos de lo que digo, la generación del 36, mal llamada así pues por edad y por las relaciones que tuvieron sus miembros con los del 27 debería considerarse una segunda promoción de esta, en muchos aspectos es deudora de las innovaciones y hallazgos de los Alonso, Salinas, Guillén, Diego, Aleixandre, Lorca, Alberti, Cernuda y de escritoras como María Teresa León, Concha Méndez, Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre, Carmen Conde. Y no digamos lo que supuso, tras la guerra civil, para el grupo Cántico de Córdoba o para la generación del 50: sin su lúcida lectura del 27 no habrían alcanzado las altas cimas que lograron los Pablo García Baena, Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines, José Ángel Valente, María Victoria Atencia, entre otros. Pero, como digo, las sucesivas generaciones que hubo hasta llegar a esta tercera década del siglo XXI raramente

se han desprendido del influjo de aquellos poetas de la llamada Edad de Plata de la cultura española ni han ocultado su admiración hacia algunos de ellos o de ellas. Por supuesto, ese influjo se ha dado también en los países hispanoamericanos, en algunos de los cuales aún sigue viva la memoria de los escritores y artistas que marcharon al exilio, e, incluso, en los países de lenguas distintas a la nuestra, algo que fue reconocido mundialmente al conceder el Premio Nobel a Vicente Aleixandre, un premio que, como así se entendió, era un reconocimiento extensible a la Generación del 27.

M.M.C. y M.S.: Específicamente sobre Rafael Alberti y los 100 años de la publicación de *Marinero en tierra*, ¿el Centro dedicó o dedicará alguna acción respecto al autor o a la efeméride?

J.A.M.T.: Bueno, no siempre nos es posible atender a todas las efemérides relacionadas con el 27 y así ha sido con el centenario que se celebró el año pasado sobre una obra tan representativa de la poesía de Alberti y de la Generación del 27. Pero ya se ha dialogado con el director de la fundación radicada en el Puerto de Santa María (Cádiz) para organizar en los próximos años algunas actividades conjuntas. Y es seguro que las figuras de Alberti y María Teresa León tendrán el protagonismo que merecen en los actos que tenemos previstos para entonces.

La Biblioteca de una Generación. Entrevista a Javier La Beira Strani, director de la Biblioteca del Centro Cultural Generación del 27

*The Library of a Generation. Interview with Javier
La Beira Strani, director of the Library of the
Generation of '27 Cultural Center*

Profa. Dra. Margareth Santos

Profa. Dra. Mayra Moreyra Carvalho

Javier La Beira Strani

Margareth Santos.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9792-0353>
Contato: marsanto@usp.br
Brasil

Profa. Dra. Mayra Moreyra Carvalho.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1580-3346>
Contato: mayramoreyra@gmail.com
Brasil

Recebido em: 22 de julho de 2025

Aceito em: 22 de julho de 2025

doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p244-249

Javier La Beira Strani
Contato: jlabeira@malaga.es
Espanha

Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga, el escritor, crítico literario y gestor cultural Javier La Beira Strani dirige desde 2007 la Biblioteca del Centro Cultural Generación del 27 en Málaga. Como creador literario, ha publicado el cuaderno de poesía *Luces de Heráclito* (1986), el libro de relatos *Las estaciones del abandono* (2002), la compilación de artículos *La mar de escritos* (2006), el diario de viaje *Múnich resplandecía* (2020), el libro de aforismos *A mano y sin permiso* (2021) y el poemario *Todo mi reino en isla* (2022). Asimismo, trabajó como guionista de la serie *Retratos* para Canal Sur Televisión, para la cual escribió los textos de los documentales dedicados a los autores de la Generación del 27 Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, José Moreno Villa, Isabel Oyarzábal y Francisco Ayala.

La Biblioteca del Centro Cultural Generación del 27 dirigido por él pertenece a la Red de Centros de Documentación y Bibliotecas Especializadas de Andalucía y alberga entre sus fondos libros, publicaciones periódicas y audiovisuales en diversos soportes, además de las primeras ediciones de las obras de los autores del 27. Entre los archivos documentales lucen materiales de figuras como Francisco Giner de los Ríos, María Teresa León y Rafael Alberti, José Luis Cano, Leopoldo Panero, Manuel Carmona, José María Hinojosa, Emilio Prados y José Moreno Villa, entre otros. Este manantial resulta del esfuerzo del Centro Cultural Generación del 27 de reunir documentos e informaciones de los integrantes de dicha generación, lo que no implica restringirse a la nómina con la que comúnmente se la identifica. El Centro y su Biblioteca conciben la Generación en un sentido más amplio, como un movimiento cultural que abarca no solo escritores y poetas sino

también otras manifestaciones artísticas y otros campos del pensamiento y de la ciencia.

Por todo eso, esta Biblioteca es una institución de referencia para investigadores de distintas áreas y cumple un papel inestimable en la preservación y difusión de la memoria cultural española. Es, además, imprescindible considerar sus fondos y archivos para situar histórica y estéticamente a Rafael Alberti. La entrevista a su director subraya dicha importancia a la vez que representa un reconocimiento a la labor de La Beira Strani y de su equipo.

Mayra Moreyra Carvalho y Margareth Santos: ¿Cómo y cuando surgió la idea de crear una Biblioteca dedicada a la Generación del 27?

Javier La Beira Strani: En 1985, a instancias de un amplio conjunto de escritores, artistas e intelectuales de la ciudad de Málaga que lo solicitaron a las instituciones, la Diputación crea el Centro Cultural Generación del 27. Y en octubre de 1986, se inicia la trayectoria de su biblioteca.

M.M.C. y M.S.: ¿Cuál es la naturaleza institucional de la Biblioteca? ¿Guarda alguna relación con instituciones públicas o privadas?

J.L.B.S.: Absolutamente. Pertenece, en su totalidad y en todos sus aspectos, a la Diputación Provincial de Málaga.

M.M.C. y M.S.: ¿Cuál era el panorama de las investigaciones sobre la Generación del 27 cuando se crea la Biblioteca? ¿Cómo evalúa su intervención en ese escenario a lo largo de los años?

J.LB.S.: El panorama ya era entonces esperanzador, pues había un buen número de investigadores españoles e hispanistas cuyo objeto eran los autores y obras de la generación del 27. No obstante, la intervención de nuestra Biblioteca supuso un gran salto adelante al permitir a los investigadores centralizar gran parte de sus esfuerzos en un solo espacio.

M.M.C. y M.S.: **¿Cómo funciona la dinámica de adquisición y gestión de los fondos de la Biblioteca? ¿A lo largo de los años, tal dinámica se modificó o sigue la misma hasta el momento?**

J.LB.S.: La incorporación de fondos ha tenido desde el principio hasta hoy la misma dinámica, llevándose a cabo por tres vías: adquisiciones, donaciones e intercambios. Los programas de gestión sí han ido cambiando a lo largo de los años, ya que los avances tecnológicos lo han exigido.

M.M.C. y M.S.: **¿Podría destacar algunas de las publicaciones o acciones de la Biblioteca que considera fundamentales para pensar la Generación del 27 tanto desde la perspectiva estética como del punto de vista editorial?**

J.LB.S.: Las publicaciones del Centro Cultural Generación del 27 se gestionan desde la dirección del mismo. Por ello, la Biblioteca no juega un papel fundamental en ellas, salvo las aportaciones que realiza de información y material —bibliográfico o fotográfico— y la difusión a través del sistema de intercambio. Sin embargo, en la etapa de mi dirección —que comenzó en 2007—, hemos llevado a cabo por numerosos lugares tanto exposiciones

de los fondos como charlas explicativas de los mismos. Por último destacar la publicación de los cinco volúmenes que conforman el *Diario* inédito del poeta José María Souvirón, diario que se hallaba custodiado en nuestras dependencias desde 2004 por donación de su hijo.

M.M.C. y M.S.: ¿Cuáles y cómo serán las acciones futuras de la Biblioteca?

J.L.B.S.: Las dos más importantes a corto plazo son, por una parte, la incorporación del valiosísimo archivo documental de la poetisa María Victoria Atencia y su exposición permanente en nuestra sede; y por otra, la realización de una magna exposición de los fondos de la Biblioteca en 2027, con ocasión del centenario de la fecha clave de la generación.

M.M.C. y M.S.: ¿La biblioteca mantiene algún núcleo de estudios o de publicaciones relacionadas a la esfera del exilio de 1939 y sus desdoblamientos editoriales?

J.L.B.S.: Específicamente no. Nuestros fondos son muy ricos y plenos de interés en lo que se refiere al exilio, pero, como os digo, no tenemos ningún núcleo específico de estudios o publicaciones.

M.M.C. y M.S.: ¿Cómo evalúa las investigaciones sobre la Generación del 27 en el pasado y ahora, se incrementaron o se estabilizaron? Anteriormente, ¿había una preferencia por determinados autores y temas? Y ahora, ¿ese panorama ha cambiado?

J.L.B.S.: Según mi experiencia, las investigaciones se incrementaron notablemente a partir de los años 80. Tal vez desde hace una década se encuentran estabilizadas, pero es muy difícil hacer un diagnóstico de este tipo. Sin duda, en los últimos años ha habido una eclosión de investigaciones que tienen como protagonistas a las mujeres autoras del 27, tanto las más reconocidas como las más olvidadas. En nuestro caso, María Teresa León y Concha Méndez son las más investigadas, pero, repito, también aquellas que apenas habían tenido atención crítica.

M.M.C. y M.S.: **Seguramente, la biblioteca tiene publicaciones dedicadas a Rafael Alberti. ¿Podría comentar cuáles son y si se planea algún volumen futuro respecto al autor o a la efeméride de la publicación de *Marinero en tierra*?**

J.L.B.S.: Rafael Alberti es uno de los autores con mayor y más importante presencia en nuestra Biblioteca. Sus registros catalográficos suman nada menos que 1627 entradas. Además, uno de los archivos documentales más importantes es el denominado Archivo León-Alberti. No hay ningún volumen futuro planteado sobre el poeta gaditano, pero, sin ir más lejos, el pasado mes de abril pronuncié una charla sobre este Archivo en la Fundación Rafael Alberti del Puerto de Santa María.

DOSSIÊ: RESENHAS

*Un grande abraço: Resenha
de La Amistad, patria de los
sin patria, Epistolário Inédito
editado por Barbara Greco*

*Un grande abraço: Review of La Amistad, Patria
de los Sin Patria: an unpublished epistolary edited
by Barbara Greco*

Raphael Boccardo

Recebido em: 29 de abril de 2025

Aceito em: 02 de junho de 2025

doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p251-257

Raphael Boccardo é doutorando em Letras pela USP, pesquisa literatura espanhola contemporânea, exílio e poesia. Possui mais de quatro artigos publicados sobre literatura e análise crítica.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9631-0924>

Contato: raphael_boccardo@msn.com

Brasil

O epistolário *La Amistad, patria de los sin patria*, composto por correspondências entre María Teresa León, Rafael Alberti e Max Aub, e editado por Barbara Greco, constitui um testemunho raro e significativo da prática epistolar entre intelectuais espanhóis exilados após a Guerra Civil Espanhola. O conjunto reúne 44 cartas, quase todas manuscritas, de María Teresa León; 3 cartas de Rafael Alberti; 3 cartas de Aitana Alberti León; e 30 cartas de Max Aub. Redigidas em contextos de deslocamento geográfico e político, essas cartas não apenas documentam as relações pessoais entre León, Alberti e Aub, mas configuram um campo discursivo em que a amizade construída nesse distanciamento opera como forma articuladora de pertencimento simbólico e de continuidade subjetiva.

O estilo fragmentado dessas cartas, geralmente curtas, com cerca de 1 a 3 páginas, revela como elas atuavam na manutenção dos vínculos em um contexto de rupturas políticas e históricas, com envios constantes de escritos pessoais: “Hoy mando hasta la pág. 84. Calculo 150 cuartillas de esas que recibes” (p. 37). A escrita, nesse cenário, é mobilizada de forma estratégica como tentativa de preservar relações em meio à ausência de um território compartilhado. Forma-se, assim, uma rede de contato imaterial que ligava Buenos Aires, onde residiam María Teresa León e Rafael Alberti, ao México, onde Max Aub se estabelecera. A frase de León, “los sin nos fabricamos una en el aire que se llama amistad” (p. 63), condensa de modo exemplar essa operação simbólica de fundação de um espaço relacional sustentado pela linguagem.

Nesse sentido, *La Amistad, patria de los sin patria* pode ser lido como testemunho de relações pessoais, além de visualizar uma forma discursiva de

reconstrução do pertencimento em situação de exílio e desenraizamento. A epístola, nesse contexto, opera como um dispositivo de construção relacional, sustentando formas de convivência simbólica num momento em que os vínculos territoriais, institucionais e culturais haviam sido irremediavelmente rompidos. Essas cartas não emergem de um cotidiano compartilhado, mas precisamente da impossibilidade de habitá-lo em um espaço comum. Cada mensagem configura, assim, um gesto afirmativo de continuidade e uma resistência ativa contra o apagamento. Com isso, antes de tudo, *La Amistad, patria de los sin patria* revela que a amizade, sob certas condições, deixa de ser apenas tema para se tornar forma: uma forma inscrita em cartas breves.

No pensamento aristotélico, φιλία (*philia*) designa uma relação que ultrapassa a afeição espontânea, constituindo uma escolha deliberada de convivência entre aqueles que desejam mutuamente o bem e compartilham um projeto ético comum. A amizade exige mais do que simpatia ou afinidade emocional: ela se estrutura como prática de reciprocidade, constância e construção de um mundo em comum. Os φίλοι (*philoí*), nesse sentido, não são apenas “amigos” no sentido contemporâneo do termo, mas aqueles com quem se partilha uma existência, uma forma integrada de vida. Por isso, para Aristóteles, a amizade ocupa um lugar fundamental na constituição da pólis e na sustentação da vida ética (Aristóteles, 2020).

Retomando essa tradição sob uma perspectiva contemporânea, Giorgio Agamben observa que a amizade não pode ser pensada como um predicado ou uma propriedade atribuível ao sujeito. O “é amigo de” não descreve uma qualidade estável, mas se realiza no próprio ato da convivência, na partilha

do tempo e do espaço, mesmo quando as palavras não se interconectam. A amizade, para Agamben, não se funda em uma identidade comum, mas na abertura à alteridade: é uma relação que escapa à definição substancial e, ainda assim, instaura um espaço de coexistência compartilhada (Agamben, 2009, p. 36-38).

A amizade entre exilados, como no caso das cartas reunidas em *La Amistad, patria de los sin patria*, da mesma forma que resiste à perda de um território, também institui um território fantasmagórico, feito de linguagem, de papel e de espera: “Max querido: / Merci, merci! Eres una maravilla: contestas las cartas” (p. 62), escreve María Teresa León para Max Aub. O vínculo se constrói não sobre a presença física, mas sobre a decisão de permanecer em comunicação, apesar da distância e das ausências. A escrita, atravessada por silêncios, interrupções e esperas frustradas, carrega tanto a marca do desgaste quanto a insistência na continuidade. Como confessa León, num momento de cansaço: “Escríbeme para tranquilizarme. Me parece que estoy echando cartas en un pozo” (p. 39). Nesse contexto,

las cartas se configuran entonces como una importante fuente documental y simbolizan, al mismo tiempo, un espacio de encuentro suspendido en el tiempo, un refugio ideal, ajeno a la brutalidad del destierro (Greco, 2023, p. 26).

O epistolário, portanto, assim como testemunha a superação da perda, ainda revela a construção precária de uma convivência possível em meio ao esfacelamento do mundo comum.

O que essas cartas concebem, no plano mais imediato, é uma topografia do deslocamento. Elas são escritas entre casas improvisadas, clínicas, enfermidades e esperas. São atravessadas por notícias sobre obras enviadas e não recebidas, livros perdidos, manuscritos datilografados em máquinas precárias: “Trabajo en condiciones desastrosas, cada día con una máquina” (p. 39). María Teresa León escreve de Buenos Aires ou Roma, Max Aub responde do México. Rafael Alberti intervém com um poema ou com o peso do silêncio. O tom que percorre essas cartas não é de resistência heroica, mas de sobrevivência e permanência. A cada nova mensagem refaz-se o gesto de sustentar uma correspondência, no sentido mais literal e no mais profundo. Essa correspondência não é automática, nem linear: ela hesita e espera. Como escreve León: “los sin patria nos fabricamos una en el aire que se llama amistad” (León, 1964, p. 24). O ar, aqui, não é metáfora vazia. É a matéria instável em si. É com ele, e nele, que se constrói essa nova pátria de papel.

A carta, nesse contexto, é um substituto da conversa, bem como a invenção de uma forma própria de presença em meio ao exílio. Entre remetente e destinatário, o tempo se dilata, o espaço se obscurece, e a linguagem passa a carregar não apenas o conteúdo dito, mas o desejo de continuidade. O suporte material da carta, como o papel, o envelope, a máquina de escrever e o correio internacional, participa ativamente da significação e torna-se parte do gesto de preservação do vínculo. O conjunto epistolar constrói uma paisagem afetiva marcada por tensões. A amizade que emerge dessas cartas não se fundamenta na harmonia, mas na persistência frente às falhas, às distâncias e ao desgaste.

A forma epistolar acentua a instabilidade própria da vida no exílio e mostra como a amizade não é apenas uma entidade metafísica, mas também uma relação material e histórica. As cartas, fragmentadas e apressadas, entrelaçam relatos de saúde, dificuldades editoriais e precariedade econômica, revelando uma ética do cuidado mínima, intermitente e ainda assim constante. O exílio, enquanto ruptura radical da continuidade territorial, institucional e cultural, impõe aos sujeitos a necessidade de reinventar formas de pertencimento. Nesse processo, a amizade assume a função de ancoragem simbólica: nomear o outro e ser nomeado torna-se um modo de existência possível em terras estrangeiras, ainda que a pátria, nesse momento, permaneça interdita. As cartas circulam entre fronteiras físicas e simbólicas, adquirindo um estatuto ambíguo entre documento e obra, entre testemunho e criação, movendo-se na tensão entre o registro precário e o gesto estético.

A multiplicidade de vozes que atravessa o epistolário, entre María Teresa León, Max Aub, Rafael Alberti e outros interlocutores intermitentes, compõe uma polifonia fragmentada que resiste à linearidade narrativa. A continuidade do laço não decorre da ausência de conflitos, mas da disposição de insistir, mesmo quando a comunicação se torna hesitante ou falha. Cada carta reafirma um pacto frágil: escrever, mesmo sem resposta imediata, como forma de resistência frente ao apagamento. *La Amistad, patria de los sin patria* não se limita a documentar relações pessoais, mas funda um território simbólico habitável em meio ao desterro e ao desenraizamento. Nesse espaço, a amizade deixa de ser apenas um sentimento e se converte em prática ética de sobrevivência e de reconhecimento recíproco. Nesse gesto insistente de

endereçar palavras ao outro, mesmo na ausência de garantias, reencontra-se o que Giorgio Agamben define como a essência da amizade: não a afirmação de uma identidade partilhada, mas a persistência de um ser-comum, sustentado na convivência que resiste à própria dissolução do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

Aristóteles. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Mário da Gama Kury. São Paulo: Editora Madamu, 2020.

Greco, Barbara. *La Amistad, patria de los sin patria*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2023.

VÁRIA

«Un toque de azar absoluto»: sueño y relato en César Aira

*«Un toque de azar absoluto»: dream and story in
César Aira*

Dr. Juan José Guerra

Recibido em: 10 de janeiro de 2025

Aceito em: 20 de março de 2025

doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p259-281

Juan José Guerra es Doctor en Letras por la Universidad Nacional del Sur (UNS), donde se desempeña como docente de Teoría y Crítica Literaria. Es también Becario Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Ha realizado una estancia de investigación en la LMU München. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0492-9637>
Contato: jjguerra89@gmail.com
Argentina

Palabras clave: César Aira; Literatura argentina contemporánea; Sueño; Espacio; Surrealismo.

Keywords: César Aira; Contemporary Argentinian Literature; Dream; Space; Surrealism.

Resumen: El trabajo analiza la potencia inventiva del sueño en las ficciones de César Aira. En ellas, el sueño se convierte en modelo para la escritura de “relatos puros” que se sustraen al reino de la explicación. Pero no se trata —en novelas como *El sueño*, *La Abeja*, *La villa* o *Un sueño realizado*— de sueños prestigiosos sino, por el contrario, de sueños menores, banales, casi ridículos. Despojados del prestigio simbólico que podían tener en la tradición borgeana y la literatura fantástica, el sueño en las novelas de Aira entabla un tipo de diálogo con la vida despierta que produce, entre otras cosas, visiones particulares del espacio. En síntesis, este trabajo propone que en las novelas urbanas del autor se puede captar una fantasmagoría del fin de siglo que pone el foco en las vidas menores de sujetos afectados por la potencia generadora del sueño.

Abstract: The paper presents an analysis of the inventive power of the dream in César Aira's fictions. In them, the dream becomes a model for the writing of 'pure stories' that are removed from the realm of explanation. But these are not —in novels such as *El sueño*, *La Abeja*, *La villa* or *Un sueño realizado*— prestigious dreams but, on the contrary, minor, banal, almost ridiculous dreams. Disencumbered of the symbolic prestige that it might have had in the Borgean tradition and in fantastic literature, the dream in Aira's novels engages in a kind of dialogue with waking life that produces, among other things, particular visions of space. In short, this paper proposes that in the author's urban novels we can capture a fin-de-siècle phantasmagoria that focuses on the minor lives of subjects affected by the generative power of the dream.

En el momento en que Mario, protagonista de *El sueño* (1998), se interna por los pasadizos subterráneos del colegio la Misericordia y empieza a imaginar cómo será el rescate de Lidia, la joven que, salida del Refugio para madres solteras, las monjas tienen cautiva, se figura a sí mismo como un héroe: “Un héroe, a su modo, un héroe de barrio” (*El sueño*, p. 187). Lanzado a una aventura que ha irrumpido en la “mañana perfecta” (*El sueño*, p. 12) de la jornada laboral, Mario —que, con su padre Natalio, atiende el puesto de diarios y revistas de avenida Directorio y Bonorino en el barrio de Flores— se deja arrastrar por la pendiente de las catacumbas o se deja llevar por la huida hacia adelante de un relato que interrumpe, con la aventura, el orden regular del trabajo: la llegada de los camiones de carga, el reparto de los periódicos y revistas, las “tertulias” de rutina con la clientela del quiosco. En ese sentido, Mario se entrega a las posibilidades que se le han abierto con este imprevisto y singular camino del héroe, pero sabe que su heroicidad no puede tener otra dimensión que la modesta escala barrial. De hecho, el propio avance por los pasadizos no se da para él sin vacilaciones. Obnubilado por su misión de rescatar a Lidia, que va de la mano de una incipiente pero intensísima corriente de afecto amoroso, Mario descubre que se ha olvidado de un detalle no menor. En la oscuridad de los pasillos, “[d]el fondo de su conciencia turbada” (*El sueño*, p. 189) sube un recuerdo, que primero es un rostro y que pronto es un nombre:

¡Rosita! Todo le volvía, como un reajuste sísmico de masas tectónicas de recuerdo. ¡Rosita! ¡Su novia! Su querida Rosita ¿Pero era posible? (...) ¡Se había olvidado de Rosita! ¡Se había olvidado de

que tenía novia, de que estaba enamorado, de ! ¡De todo! ¡Y ahora se acordaba! ¡Rosita! ¡Es cierto! ¿Cómo pude olvidarme? ¡Rosita! ¡Su Rosita querida! (*El sueño*, p. 190).

El personaje recuerda que tiene novia y esto ocurre en el tramo final del relato, pero de la cita anterior también hay que marcar esto: *¿Cómo pude olvidarme?*, dice el narrador de *El sueño* sin entrecomillar. Lo que presumiblemente es un pasaje en indirecto libre —recurso empleado a lo largo de toda la novela y que da, por momentos, fragmentos de una frivolidad acaso escandalosa—,¹ puede ser leído también como un reproche que se hace el narrador a sí mismo: ¿cómo pudo olvidarse de un dato tan simple, cómo pudo imaginar una incipiente historia de amor entre Mario y Lidia sin considerar que el diariero no solo ya tiene novia, Rosita, sino que además la ama “desde la infancia” (*El sueño*, p. 190) y que los novios tienen fecha de casamiento a fin de año? ¿Será

1 Por ejemplo: “Mario solía pensar que a él, y a todos sus compatriotas, les faltaba un punto de referencia, un dato sólido fuera de la felicidad, para poder apreciar en perspectiva lo que tenían. Quizás una guerra, o una dictadura, o algo más fuerte, un terremoto generalizado, una glaciación. Pero no había nada de eso; si lo hubiera él sería el primero en enterarse, porque era el que repartía los diarios. Y quizás aun después de las grandes catástrofes se restaurara el sistema benigno de la felicidad, quizá la catástrofe misma fuera una restauración. La única noticia grave que había llevado bajo el brazo por el laberinto, en todos esos años, había sido la inflación. Y la inflación había pasado, sin dejar atrás más que un puñado de anécdotas” (*El sueño*, p. 50). Pasaje de una frivolidad cuestionable en el que todo es dicho a través del lente de la consciencia de Mario, en indirecto libre, por ende el que piensa frívolamente es él. Esto lo piensa durante una “ensoñación del alba” en la que se deja llevar por el “Gran Rosa” del amanecer en Flores. ¿Pero qué clase de lector es este diariero que desconoce la historia reciente? Escrita en 1995 y situada en un presente en el que Cavallo es ministro de Economía y Tinelli y Moria Casán son figuras de televisión (es decir, el presente que son los noventa), la novela dice que Mario es repartidor de diarios desde hace 15 años. Ausencia de guerra y dictadura, ausencia de algún hecho fuerte, catastrófico que le confiera mayor entidad a la felicidad en que vive la población ¿de qué está hablando —si es que habla y no divaga o desvaría— este diariero escandalosamente distraído?

que el narrador *también* se dejó llevar por la huida hacia adelante de la aventura y perdió de vista que una de sus tareas principales consiste en administrar correctamente las informaciones del relato? La voz narrativa, podría decirse, olvidó las certidumbres realistas del relato —esas con las que comienza *El sueño*— y tomó, a gran velocidad, la curva del melodrama (el amor por Lidia, la madre soltera humilde), la aventura (el descenso al mundo subterráneo), el cómic y el videojuego (el enfrentamiento entre los dos robots, el Monjatrón y el Dormilón, que se dará hacia el final de la novela).

Si bien se ven igualadas en la imaginación de Mario porque las dos transportan “la belleza del mundo” (*El sueño*, p. 191), lo cierto es que Rosita y Lidia presentan dos opciones amorosas para el diariero, que a su vez suponen dos opciones del relato íntimamente ligadas a la extracción social:

en la comparación Rosita parecía una burguesa, con su casa, sus padres, su trabajo. Pero vistos de cerca, sus padres eran obreros (desocupado y empleada doméstica respectivamente), su casa eran dos piezas precarias, su trabajo era lavar pisos en un Pumper Nic. Claro que Lidia era otra cosa: la miseria, el desamparo, la aventura. (*El sueño*, p. 191-192).²

De un lado, la trama matrimonial, la regularidad de los trabajos y los días: en definitiva, el realismo. Del otro, la trama folletinesca —presidida por el imperativo de la acción—, la aventura y el sueño.³

2 Rosita está cerca de Liliána, la empleada del Pumper Nic maltratada por Mao en *La prueba* (1992).

3 Sobre el final, cuando Tito (el ayudante de reparto) y Lidia anuncian su casamiento, las cosas cambian para Mario: “Esta mañana, Lidia había sido para él la flor profunda de la aventura;

Las meditaciones sobre su olvido imperdonable —que lo sitúa del lado “terrorífico y sobrenatural” (*El sueño*, p. 193) del mal, pero que en términos prácticos lo convierte en un “miserable” que no solamente olvidó sino que además estuvo a punto de engañar a Rosita, su prometida— lo dejan a Mario sumido en una gran tristeza: “Sintió que no le quedaba más remedio que seguir adelante, avanzar en la acción. Pero ya sin ganas, sin verdadero impulso” (*El sueño*, p. 193). Esto ocurre *en medio de* la aventura, en medio de su trayecto por los pasillos subterráneos de la Misericordia, y todo habría terminado así —dice el narrador— si no fuera porque el Sueño vino en auxilio de Mario y trajo consigo una fuerza “relampagueante”, “tan fuerte, tan salvaje, tan precisa, que nada podía resistírsele” (*El sueño*, p. 193).⁴ La esperanza que renace en el ánimo de Mario con el solo recuerdo del Sueño es suficiente para cargarse de energía y reiniciar la marcha, “como una tromba” (*El sueño*, p. 194), a través de pasadizos, celdas, fosas, depósitos polvorientos, salas de máquinas. ¿Pero en qué consiste el sueño que carga de corriente positiva el cuerpo de Mario y que da título a la novela? “¡Anoche soñé que Racing salía campeón!” (*El sueño*, p. 47), dice Mario a los contertulios del quiosco de revistas, al comienzo de la novela, y este es el sueño (menor,

ahora la veía en una trama de matrimonio, de supervivencia, hasta de sordidez. Pero los dos estadios estaban demasiado cercanos, la transición era demasiado brusca” (*El sueño*, p. 256-257).

4 Cabe aclarar que cuando escribimos el sustantivo sueño con mayúscula es porque nos referimos al sueño de Mario, siguiendo la grafía propuesta en la novela. Una aclaración suplementaria: en la primera edición del libro el título de tapa era *El Sueño*, más no así en la portada ni en la página de derechos de autor, donde siempre se titula *El sueño*; en las ediciones subsiguientes, el título de tapa perdió también la mayúscula y pasó a ser *El sueño*. Nos guiamos por esta grafía.

trivial) que, con mayúsculas, retorna hacia el final para darle el impulso definitivo a la acción, cuando el diariero va en busca de Lidia.

Si se repara en lo que dice Mijaíl Bajtín a propósito de la novela antigua, a diferencia de la función que cumple en la novela griega —en la que solamente informa a los personajes acerca de los designios de los dioses—, el sueño en *El asno de oro* contribuye al desarrollo de la acción: “En Apuleyo (...) los sueños y las visiones dan indicaciones a los héroes: qué deben hacer, cómo proceder para cambiar su destino; es decir, les obligan a realizar ciertas acciones, a actuar” (1989, p. 270). De lo planteado por Bajtín, puede observarse en la novela de Aira que el sueño es un estímulo para la acción, que cumple un rol dinamizador del relato; pero es más ambiguo el contenido mismo del sueño y el tipo de relación que ese contenido establece con el sentido. Porque, ¿cuál es el mensaje que Mario y, con él, el narrador extraen del Sueño?: “¿Todo era posible!” (*El sueño*, p. 194). En esa infinidad de posibilidades para la acción del personaje, también se abren innumerables opciones para la narración.

La potencia multiplicadora del Sueño elimina las vacilaciones de Mario y, paralelamente, imprime velocidad al relato.⁵ Los hechos se suceden, a

5 Así se describe el efecto multiplicador del Sueño: “«Soñé que Racing salía campeón » En el lapso transcurrido, y sin que hubiera vuelto a pensar en él, la fuerza del Sueño se había multiplicado por mil, o por mil millones. Ahora, al volver, lo sacudió de pies a cabeza. Si el mundo entero, con sus mares y bosques y montañas y sus razas innumerables de bestias y hombres, y todos los demás planetas y soles y el éter y el átomo, si todo, pero todo, se volviera una sola llamarada de esperanza, aun así sería un pálido reflejo de lo que fue el Sueño para Mario. Puede parecer una exageración, pero no lo es. Habría que estar en su lugar para convencerse” (*El sueño*, p. 193-194).

partir de ahí, con el vértigo habitual en las novelas de Aira, o acaso con una velocidad más. De la acumulación de sucesos, interesa destacar uno: “De pronto se largó a llover” (*El sueño*, p. 195), dice el narrador, pero es una lluvia subterránea, dos niveles bajo suelo. Empapado, Mario ve pasar monjas apuradísimas con paraguas:

Estaba en un castillo estratificado subterráneo, a merced de sus extrañas moradoras. Todo indicaba una gran deliberación, la busca de la arquitectura ideal. El secreto era un elemento clave: quizás él era el primero en descubrirlo, quizá nadie que lo descubriera podía sobrevivir para contarlo. Pero este accidente de la lluvia comportaba *un toque de azar absoluto, casi surrealista*. Si en el interior de una arquitectura ideal podía llover, quería decir que había canales para la transmutación de exterior e interior. Y si bien lo inexplicable se alzaba como una barrera, quedaba el precedente, y *la acción misma, la madre del surrealismo*, se encargaría de abrirle otros caminos. (*El sueño*, p. 196, nuestro destacado).

La lluvia bajo tierra es un evento absolutamente azaroso que sitúa la aventura de Mario en un plano de acciones que es “casi surrealista”. El uso del adverbio es importante porque señala con el dedo la condición ambivalente de la ficción airiana, su doble juego con las tradiciones del realismo y la vanguardia. Ahora, si bien es cierto que la potencia del sueño como generador del relato emparenta la ficción de Aira con el surrealismo,⁶ y en

6 Margarita Remón-Raillard (1999) alude a la potencia del sueño como generador del relato, inclusive en el plano anecdótico, ya que la autora comenta en varias ocasiones el sueño de Aira (revelado en una entrevista realizada por Guillermo Saavedra) que motivó la escritura de *La liebre y Embalse*. Para un análisis de los usos del sueño y la ensoñación en la novela *Embalse*, ver Remón-Raillard (1999, p. 107-127).

este aspecto el sueño sería una clave para proponer lecturas críticas que — como reclama Graciela Speranza (2012, p. 147)— exploren dicha relación (la de Aira con el surrealismo),⁷ de la cita anterior conviene reparar específicamente en cómo el Sueño —de nuevo, un sueño trivial, carente de resonancias culturales prestigiosas— moviliza la acción, que es “la madre del surrealismo”. El imperativo de actuar da sentido en la desorientación y abre para Mario un campo de posibles tan extenso como imprevisible: “Sí, actuar ¡Ya mismo! Si podían y si no podían también. De pronto estaba en juego toda posibilidad” (*El sueño*, p. 207).

ESPECTÁCULOS INCONEXOS

Fluctuando entre el escritor temprano que —en *Copi* (1991)— sostiene un tipo de relato en el que el “reino de la explicación” se encuentra suspendido y que agita, en consecuencia, las banderas del surrealismo, y el escritor maduro que —en *Evasión* (2016)— adopta posiciones más próximas a cierto “clasicismo borgeano”⁸ y, llamativamente, echa mano de referen-

7 Dice Speranza: “Aunque el argentino César Aira ha hecho explícita su filiación surrealista en ensayos y entrevistas, y ha hecho del azar, la escritura automática y el *ready-made* los centros fulgurantes de su imparable «continuo» de novelitas, el surrealismo brilla por su ausencia en las lecturas críticas, como si la sola mención empañara su maravilla” (2012, p. 147).

8 Me refiero a la figura de Borges que cristalizó hacia los años de su consagración internacional como escritor y sobre la que el propio Borges ironizó; como dice Aira, esta ironía se vuelve perceptible, por ejemplo, en “las alusiones despectivas al catálogo de sus temas (‘espejos, tigres, laberintos...’)” (*Copi*, p. 90). Habría que agregar que Borges cierra su obra narrativa con un cuento surgido de un sueño, “La memoria de Shakespeare”, sobre el que Piglia dice: “El último cuento de Borges, el que imaginamos (sorprendidos por la perfección de ese fin) como el último cuento de Borges, surgió de un sueño. Borges, a los ochenta años, vio a un hombre sin cara que en un cuarto de hotel le ofrecía la memoria de Shakespeare” (2000, p. 49).

cias a Stevenson o Coleridge,⁹ lo cierto es que en la obra de Aira se verifica una preocupación constante por las transiciones del relato y una puesta en crisis de la sucesión causal de los hechos relatados que acaba por proponer, en cambio, “una pura sucesión de espectáculos inconexos” (*Copi*, p. 18).¹⁰

A tal efecto, la potencia inventiva del sueño se convierte en modelo para la escritura de “relatos puros” (como los de *Copi*), aquellos que se sustraen al reino de la explicación. Pero no se trata —en novelas como *El sueño* o *Un sueño realizado*— de sueños prestigiosos sino, por el contrario y como ya se dijo, de sueños menores, triviales. Por caso, el sueño realizado de la novela homónima es el de tener una moto, una Gilera de alta cilindrada. Claro que no es tan sencillo como parece: si el narrador ve realizado su sueño de tener una moto —sueño anhelado durante los años de infancia en el pueblo—, el domingo que sale a probar la tan ansiada moto se pone a correr una carrera desigual con un niño que, en bicicleta, ha salido a soñar el sueño de tener una moto y que, inesperadamente, le da pelea, con su bicicleta de niño, a la moto de alta cilindrada. Ante esto, dice el narrador: “Me di cuenta de que

9 En este sentido, el giro “borgeano” en Aira estaría en línea con lo que propone Julio Premat, para quien el escritor pringlense “ha ido matizando sus radicalidades inaugurales, transformándose en un clásico vanguardista, en un anacrónico que evoca en sus entrevistas, con nostalgia, los libros del pasado, los libros que sí estaban, recuérdese, espléndidamente contruidos” (2021, p. 126).

10 En una novela en la que los protagonistas Natalio y Mario (pero no solamente ellos) están tras la huella de misterios que acaban por no comprender, es sintomático lo que Mario piensa en relación con Tito, sobre algo que el ayudante de reparto ha dicho más temprano acerca del consorcio de pasillo de calle Bilbao: “Era como si todo tomara sentido de pronto, pero un sentido oscuro, indescifable, y no por eso menos significativo” (*El sueño*, p. 157).

no podría dejarlo atrás nunca, porque, por una vez (¡tenía que pasarme a mí!) el sueño realizado se había hecho realidad” (*Un sueño realizado*, p. 81).

El sueño, por su “profunda inutilidad” y su “pasividad intrínseca” (Crary, 2015, p. 37), choca contra la lógica del capital y se constituye como un resto no apropiable que interrumpe la mercantilización —prácticamente total— de la vida humana. Afirma Jonathan Crary, al sueño “no se le puede extraer valor” (2015, p. 38). Es uno de los pocos espacios que escapa a la modernización entendida como dominio del tiempo y de la experiencia de los sujetos. Pero además, el sueño se erigiría como modelo para un arte del relato que, como el de Aira, se afirma en su inutilidad, su gratuidad, su innecesariedad.

Esta inutilidad del arte suele ir de la mano con una idea de literatura como máquina de guerra contra el sentido. Ante novelas como las de Aira, el crítico se ve tentado de suscribir las palabras que emplea Speranza para describir los efectos de sentido buscados por Marcel Duchamp y encontrados ya, como modelo que inspiró el *Gran vidrio*, en la obra de Raymond Roussel: “A diferencia de los surrealistas que buscan un secreto oculto bajo la superficie del lenguaje, Duchamp advierte un laberinto que no conduce a ninguna iluminación exterior, ningún enigma revelado” (2006, p. 285). Tirando de esta misma cuerda, el crítico podría advertir que incluso en una de las primeras novelas, *La luz argentina*, la trama potencialmente siniestra de Kitty y Reynaldo adopta la forma de un “misterio sin enigmas” (*La luz argentina*, p. 57). Como en Roussel, agrega Speranza en referencia a *Enma, la cautiva*, “el vértigo narrativo y la instantaneidad de las imágenes no hacen

más que señalar espectacularmente el vacío referencial: detrás de la superficie de la prosa clara y neutra no hay absolutamente nada” (2006, p. 291).

Aun cuando esta clave de lectura resume parte de cierto consenso en torno a la obra de Aira, tal vez se pueda leer por fuera de ella, desatenderla por un momento, y sostener, en cambio, que no hay tal vacío referencial y que las novelas de Aira coquetean constantemente con la posibilidad de tocar lo real (tentativa que está sujeta, de todos modos, al uso ambivalente y simultáneo de las tradiciones del realismo y la vanguardia), incluso en el caso de novelas que apuestan por lo onírico. De hecho, el narrador bromea con respecto al entrecruzamiento de los espacios onírico y realista cuando dice, a propósito de Horacio, el portero del edificio: “Era un soñador, a su modo; un soñador realista” (*El sueño*, p. 162). Despojados del prestigio simbólico que podían tener en la tradición borgeana y la literatura fantástica, el sueño y la ensoñación en las novelas de Aira entablan un tipo de diálogo con la vida despierta que produce, entre otras cosas, visiones particulares del espacio. En la serie urbana —que *El sueño*, *La Abeja*, *La villa* o *Un sueño realizado* integran, entre muchas otras— se puede captar una fantasmagoría de fin de siglo que, por ejemplo, hace foco en las vidas menores de personajes —como Mario, como Maxi en *La villa*—¹¹ afectados por la potencia generadora del sueño. Y es precisamente por medio de dicha visión

11 Dice Fermín Rodríguez que, al Maxi de *La villa*, “la villa se le vuelve literalmente el lugar del sueño” (2022, p. 182), aun cuando el ingreso al barrio sea vivido por el gigante altruista como un despertar. Para Rodríguez, el sueño “saca a Maxi del aislamiento del yo y lo introduce en una forma de lo común donde la potencia encuentra un modo de existencia genérica que no puede ser colonizada por los dispositivos del ‘capitalismo 24/7’” (2022, p. 183).

fantasmagórica que el continuo airiano arroja una mirada sobre el presente, con tal insistencia que casi podría afirmarse que no es un interés marginal sino que ocupa un lugar considerable en su proyecto literario.

ENCUENTROS FORTUITOS

Como en una novela arltiana, tienen presencia en *El sueño* la conspiración, la paranoia —unir todo con todo, atar cabos sueltos compulsivamente, tal como lo hace el inspector Cabezas en *La villa*—, y los proyectos de enriquecimiento más o menos clandestinos (convertir los quioscos de diarios y revistas en una red para el blanqueo de capitales); como en una novela balzaciana, el dinero es un agente que dinamiza el relato. En su ensayo “El realismo”, Aira se refiere al lugar que ocupa la circulación del dinero en la obra de Balzac, de quien dice que es “un doble perfeccionado y modernizado de Aladino” (“El realismo”, p. 249). Si lo describe de esa manera es porque, en efecto, Aira dirige su mirada al punto de confluencia entre magia y realismo, entre mundo sobrenatural y mundo material que se manifiesta en la figura de Balzac: “Su rama de magia era la manipulación financiera, la transformación de una deuda en un activo mediante una prestidigitación de papeles” (“El realismo”, p. 249). A propósito de este ensayo y de cómo en él Aira discute y reescribe, también, la poética borgeana, Valeria Sager propone la siguiente distinción:

Si Borges sitúa lo mágico en un lugar separado y contrastante con el orden del otro mundo que le opone resistencia, Aira busca el punto en el que pueda ocurrir el encuentro entre los dos, el punto

en el que la potencia infinita de la invención de explicaciones haga posible que las reglas del mundo se ensanchen por el efecto de lo que parece inverosímil o imposible, hasta conseguir que los acontecimientos menos probables permitan pensar el mundo de otra manera. (Sager, 2021, p. 128).¹²

En acuerdo con el planteo de Sager, entendemos que la singularidad de las novelas urbanas de Aira, como *El sueño*, se origina en el encuentro que propician entre órdenes considerados heterogéneos —lo sobrenatural y lo material, lo mágico y lo real, la vanguardia y el realismo, el sueño y la vigilia—, y que de dicha mezcla emerge a la superficie esa invención espacial tan particular que es el barrio de Flores de la ficción airiana.¹³ Una invención que admite entre sus portentos la existencia de un “bosque extraño” en el medio de la ciudad, un “jardín secreto” tan tupido y exuberante que se le presenta a Mario al modo de una “reserva forestal urbana” (*El sueño*, p. 181, 183).

En el ciclo de Flores es frecuente que las imágenes oníricas se infiltren en el mundo poroso de la vida despierta, y también proliferan en las novelas que componen el ciclo imágenes que entrecruzan sueño y razón. Por ejemplo, el tránsito pesado de la avenida Directorio en *El sueño*: “Había camiones desmesurados, con gigantescos containers que parecían casas” (*El sueño*, p.

12 Para el cruce entre Aira y Borges, ver especialmente Montaldo (2010, p. 147-169), Contreras (2013) y Sager (2021, p. 103-130).

13 La busca de reunir las heterogeneidades ahí donde resultan *a priori* más inconciliables es un esfuerzo que puede ser pensado desde el concepto de “injerto” que propone Martín Kohan (2021, p. 174).

46). Aquí la imagen apenas levanta vuelo, o incluso puede ser tomada como una hipérbole, pero en la siguiente escena de *La Abeja* quizás se explique mejor el cruce que proponemos:

Tuvo el raro privilegio de enfrentarse a uno de esos espectáculos que parecen un sueño. Era un avión, un cazabombardero apagado que traían sobre un tráiler descomunal. Ocupaba todo el ancho de la avenida, que por suerte estaba vacía. El vehículo avanzaba muy despacio, las alas del avión rozaban los postes de alumbrado. Era surrealista, un avión en medio de la ciudad; pero un surrealismo racional, porque habían elegido esa hora de la madrugada para llevarlo, de modo de no incomodar el tránsito. (*La Abeja*, p. 148).

El espectáculo, parecido a un sueño, tiene lugar en la madrugada de Flores, en invierno, bajo “la niebla iluminada de las noches de Buenos Aires, fría y amarillenta” (*La Abeja*, p. 147). Poco antes, en el departamento del contador Bataré, el protagonista Lorenzo Chan se encuentra ante un escenario extraño, o —podríamos decir— un escenario más o menos regular que se vuelve extraño por la mediación de su mirada: “Lo hizo pasar a una sala impersonal, con horribles muebles modernos e iluminación blanca, excesiva, de pizzería” (*La Abeja*, p. 109). El interior (pequeño) burgués deviene salón de restaurante, pero la desfamiliarización propuesta por esta imagen tiende a reunir —una vez más— elementos heterogéneos.

La imagen, que podría inscribirse dentro de la lógica del encuentro fortuito, plantea en realidad un asunto de suma importancia para la novelística de Aira, en general, y para una novela como *La Abeja* que, en particular, define su atmósfera como surrealista y expresionista *a la vez*. Según dice Aira (1998) en

su ensayo sobre Alejandra Pizarnik, el surrealismo fue ante todo un “sistema de lecturas”, una “reordenación de la biblioteca” (*Alejandra Pizarnik*, p. 45), y se constituyó como el movimiento de vanguardia más gravitante en la renovación de los valores literarios. En su lectura, los conceptos de “documento” y “documentación” constituyen las invenciones más fecundas del surrealismo, en la medida en que transformaron el modo clásico —regido por el concepto de “expresión”— de relacionar arte y vida. Precisamente, Sandra Contreras habla de “realismo de documentación” en relación con la obra de Aira. Si volvemos a las certidumbres realistas con las que se inicia la acción de la novela, podemos preguntarnos cuál es el mundo representado en *El sueño*. Y la respuesta sería: unas pocas cuadras del barrio de Flores. Los personajes, como en otras novelas de Aira —por caso, *La mendiga*— se definen por el trabajo que realizan: aquí hay diarieros, porteros, quiosqueros, serenos, docentes, directores técnicos (¡Bilardo es vecino del barrio!), financistas. En esta línea, Contreras habla de los “efectos de verosimilitud” que existen en las novelas de Aira y que funcionarían, según la ensayista, como fragmentos o imágenes de las “civilizaciones” que el escritor describe: adolescentes punks, cartoneros, gimnastas, villeros, cadetes o kiosqueros. Por esta razón, Contreras propone leer

un realismo de documentación que, en los tramos más verosímiles del relato —los que preceden al desenfreno del delirio—, estaría dejando fragmentos, imágenes, de las “civilizaciones” que la literatura de Aira disemina por la Argentina: la civilización juvenil de las calles de Flores, la de los travestis y el fútbol en las sierras cordobesas, la de los cirujas y los jóvenes de los gimnasios, la de los cartoneros y el proletariado expandido en la villa, la de los kioscos y los conventos del barrio (Contreras, 2018, p. 36).

La importancia de lo nuevo, el hallazgo de lo nuevo fue —en palabras de Aira— “imperativo del modernismo” (*Alejandra Pizarnik*, p. 46). Una de las formas de ese imperativo es la “máxima extensión” que se consigue —vía la escritura automática, a través del azar objetivo— mediante la reunión de elementos que, momentos atrás, se encontraban separados, y que por la mirada del poeta se vuelven contiguos. Como apunta Diego Vecchio, para Aira “el arte ideal sería un arte automático, un arte que se hace solo, un arte sin yo, un arte sin sujeto” (2005, p. 172). Ahora bien, en el surrealismo el imperativo de hallar lo nuevo en las contigüidades fortuitas va de la mano, según Aira, de una exigencia de pureza que en novelas como las suyas ya no existe. Antes bien, estas se caracterizan por la mezcla de los heterogéneos, y allí reside otra manera de enfocar el arte de vanguardia e incluso el surrealismo. Dijimos anteriormente (Guerra, 2023) que el cruce entre el reino de la imaginación novelesca y el ámbito mundano de la mercancía, perceptible en ficciones como *La prueba*, podía ser conceptualizado desde lo que Jacques Rancière (2011) entiende como la “política de la mezcla de heterogéneos”, que sería una modalidad de política estética inaugurada por las vanguardias históricas, por ejemplo a través del procedimiento del collage. Se diferencia de la “política de la forma resistente”, centrada en la separación de la literatura con respecto al mundo prosaico y sostenida sobre pilares como la resistencia, la mediación, la negatividad o la alegoría. Se podría argüir que esta política de la forma resistente ocupaba un lugar dominante en el campo literario

argentino (a través de figuras como Saer o Piglia) cuando se produjo la irrupción de la obra airiana.

Respecto de la noción de documentación antes mencionada, y sus efectos en la narrativa de Aira, Speranza la piensa en términos de heterología y en línea con lo que afirma Roland Barthes a propósito de “El dedo gordo” de Bataille (Speranza, 2006, p. 304-305). En el plano del contenido o de los materiales con los que trabaja el *continuo* airiano, no existen saberes que tengan privilegio sobre otros sino que se produce —en palabras de Speranza— “una convivencia de saberes de orígenes variados que buscan la heterología mediante la conversión de cualquier saber monológico en futilidad” (2006, p. 304). Más aún, el continuo airiano propende a la “indiferenciación de los materiales”, que deriva en “una especie de precipitado cultural heterogéneo” (2006, p. 304) que barre con la tensión dialéctica entre kitsch y modernidad. “Todo cabe”, “todo se mezcla” —son expresiones de Speranza— en las ficciones de Aira, incluso saberes carentes de prestigio simbólico, incluso materiales tomados de la más absoluta inmediatez. Así lo ha señalado Aira en algunas entrevistas:

Porque yo escribo todos los días una página y en esa página suelen aparecer cosas que me están pasando, día a día. Es uno de los desafíos que más me gustan: dejar entrar algo que no estaba previsto; algo que me ocurrió o que vi, o que vi en la televisión o que leí en un libro. Y, en algunas ocasiones, no tiene nada que ver con la trama que vengo escribiendo pero entra igual y ahí el desafío es hacerlo entrar bien, sin exclusiones (Aira, 2007, p. 51).

Sobre la escena de escritura en cafés, María Moreno le pregunta si dicha escena irrumpe en el texto que está escribiendo:

Las cosas que pasan en el día, los accidentes. Si en el café donde estoy escribiendo entra un pajarito (una vez pasó), entra también en lo que estoy escribiendo. Aunque a priori no tenga nada que ver, a posteriori yo lo hago tener que ver (Aira, 2009, não paginado).¹⁴

Incluso, ha señalado que la mezcla de lo heterogéneo, la busca de heterogeneidades irreconciliables es el “juego frívolo” al que se dedica como escritor: “El continuo del que suelo hablar es poner en el mismo nivel elementos heterogéneos

14 En esta línea, se puede leer el comentario que hace Piglia —no exento de malicia— sobre el proyecto literario de Aira: “Me parece que el que se ocupa del presente es el periodismo. Y desde luego que hay muchas conexiones entre literatura y periodismo. En el caso de Aira, él está trabajando con una expansión de la noción de diario. Esa es la poética interesante de Aira. Él haría una novela con esta situación acá, y luego otra inmediatamente con la situación del testamento, y luego sale de aquí y se encuentra con un perro y escribe” (2015, p. 125-126). Luego se explaya sobre esta idea de que las novelas de Aira trabajarían con una expansión de la noción de diario: “Él dice una cosa que me parece muy bien y por eso sus discípulos son un poco patéticos, que es «no hace falta nada para escribir una novela». Yo puedo escribir una novela sobre esas sandalias lindísimas. Me encontré unas sandalias rojas en la casa de una amiga y empiezo una novela, ¿cómo no? Me parece que eso es lo que Aira hace. Y después cada uno tomará su posición respecto a esa manera de entender la narración. Ahí lo que importa es el sujeto que escribe, no tanto lo que está pasando. Ahora bien, que lo que importa es el sujeto que escribe también tiene que ver con cierta idea del presente de lo que es un sujeto, que es un sujeto rápido, que va en la superficie, que no se preocupa por la forma ni por el estilo como marcas de una densidad: podríamos decir un sujeto ágil. (...) Aira publica sus novelas y tiene una posición de escritor tradicional. No sé si tiene un blog. Me refiero a lo que publica y lo conecta con el diario. Porque yo tengo una experiencia de escribir diarios. Se escriben en el instante. No sé nunca cuándo voy a escribir, ni por qué, ni qué situación, no es que tengo deliberadamente la idea de cómo el diario tiene que estar escrito. Algo me llama la atención y lo escribo. Entonces, me parece que esa forma uno podría recorrerla en la experiencia del diario” (2015, p. 126-127).

que normalmente deberían ir en niveles distintos (...). El truco está en encontrar cosas que sean de verdad heterogéneas” (cit. por Speranza, 2006, p. 305).

En concordancia con la escena de escritura en el café, en la que el escritor está abierto a lo que pueda acontecer repentinamente para incluirlo en su relato, en *El sueño*, pero más aún en *La Abeja*, los materiales de la narrativa de Aira son extraídos del presente más absoluto: escritas entre 1994 y 1995, ahí están el entonces Ministro de Economía Domingo Cavallo (“Le bastaba ver a Cavallo en la televisión para sentir escalofríos” [*La Abeja*, p. 100]; “¡con lo ávido que es Cavallo!” [*El sueño*, p. 128]); las figuras de la cultura popular (Carlos Bilardo, Moria Casán, Marcelo Tinelli); las sublevaciones militares; el entonces Secretario de Ingresos Públicos Carlos Tacchi, la Dirección General de Ingresos (DGI) y la recaudación fiscal (“Se diría que el triunfo de Tacchi era completo y abrumador, y que su dominio de la Argentina de ahora en más no tendría límites” [*La Abeja*]). Estos datos se entremezclan con las figuraciones de Buenos Aires como “bosque extraño” (*El sueño*, p. 181), espacio para la aventura folletinesca en el que conviven los pasadizos subterráneos con escenas de “surrealismo racional” (*La Abeja*, p. 148), como cuando —tal como vimos— Lorenzo Chan observa cómo transportan un cazabombardero sobre un tráiler descomunal que ocupa todo el ancho de la avenida.

En suma, las novelas de Flores —como en su momento *Nadja* o *Le paysan de Paris*— trabajan con la mezcla de lo heterogéneo: presentan un mundo de cosas y, en el centro de ese mundo, “el más soñado de sus objetos” (Benjamin, 1999, p. 50), la misma ciudad de Buenos Aires. Solo que a los

signos fuertes de la historia, con sus tecnócratas y recaudadores diabólicos, la literatura les responde con los signos débiles de la ficción, como esos “signos en hueco” de una “sutileza incomparable” que turban el cerebro de Natalio, signos de un misterio indescifrable, “y no por eso menos significativo” (*El sueño*, p. 157).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aira, César. *La luz argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.

Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991.

Aira, César. *La Abeja*. Buenos Aires: Emecé, 1996.

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

Aira, César. “Entrevista” (por Luis Dapelo). En: *Hispanamérica*, 107, 2007, 41-53.

Aira, César. “Entrevista” (por María Moreno). En: *Bomb Magazine*, 106, 2009, s/p.

Aira, César. “El realismo”. In: Contreras, Sandra (ed.). *Realismos: cuestiones críticas*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones, 2013, 239-256.

Aira, César. *Evasión y otros ensayos*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2018.

Aira, César. *Un sueño realizado*. Buenos Aires: Emecé, 2018 [2001].

Aira, César. *El sueño*. Buenos Aires: Emecé, 2022 [1998].

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989 [1975].

Benjamin, Walter. “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1999, 41-63.

- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- Contreras, Sandra. “Aira con Borges”. *La Biblioteca*, 13, 2013, 184-198.
- Contreras, Sandra. *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra, 2018.
- Crary, Jonathan. *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Trad. Paola Cortés Rocca. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- Guerra, Juan José. “Fantasmagoría, ensoñación y reencantamiento del mundo: aproximaciones a la narrativa de César Aira”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 22, 2023, 235-247.
- Kohan, Martín. *La vanguardia permanente*. La posibilidad de lo nuevo en la narrativa argentina. Buenos Aires: Paidós, 2021.
- Montaldo, Graciela. *Zonas ciegas*. Populismos y experimentos culturales en Argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Piglia, Ricardo. *La forma inicial*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.
- Premat, Julio. *¿Qué será la vanguardia?* Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2021.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Trad. Miguel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- Remón-Raillard, Margarita. *César Aira o la literatura del continuo*. Tesis doctoral. Grenoble: Université Stendhal – Grenoble III, 1999.
- Rodríguez, Fermín. *Señales de vida*. Literatura y neoliberalismo. Villa María: Eduvim, 2022.
- Sager, Valeria. *El punto en el tiempo: gran obra y realismo en Juan José Saer y César Aira*. La Plata: Estructura Mental a las Estrellas, 2021.

Speranza, Graciela. *Fuera de campo*. Literatura y arte argentinos después de Duchamp. Barcelona: Anagrama, 2006.

Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina*. Arte y ficciones errantes. Buenos Aires: Anagrama, 2012.

Vecchio, Diego. “Procedimientos y máquinas célibes. Roussel, Duchamp, Aira”. Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (eds.). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Tigre/Hors Série, 2005, 167-180.

Ficciones afectivas y perceptivas de lo precario en la literatura argentina reciente

*Affective and perceptive fictions of
precariousness in recent Argentine
literature*

Dra. Silvina Sánchez

Recibido em: 09 de dezembro de 2024

Aceito em: 12 de janeiro de 2025

doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p282-316

Silvina Sánchez es Profesora y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se especializa en literatura argentina de las últimas décadas y en teoría literaria. Es coordinadora del Curso de Ingreso y profesora en Teoría Literaria I (FaHCE-UNLP).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-5351-0960>

Contacto: silvinasanchez80@gmail.com

Argentina

Palabras clave: Literatura Argentina Contemporánea; Neoliberalismo; Precariedad; Afectividades; César Aira.

Keywords: Contemporary Argentine Literature; Neoliberalism; Precarity; Affectivities; César Aira.

Resumen: La literatura argentina reciente pone de manifiesto cómo la precariedad impacta en las vidas, produce un reordenamiento de los cuerpos y de las conexiones afectivas, atraviesa las subjetividades, expuestas a la incertidumbre creciente, a la desprotección y a la inestabilidad; modifica los modos de habitar y circular en los espacios, y dispone las formas que adquieren las relaciones sociales, sobre todo las posibilidades de percibir, conocer y nombrar a los otros. El artículo plantea la emergencia de ficciones afectivas y perceptivas de lo precario que exploran los vínculos entre la pobreza y los marcos de reconocimiento; y muestran cómo la percepción de los otros impacta en las subjetividades y en el tráfico de los afectos. El ensayo desarrolla una presentación general de estas ficciones, atendiendo a sus rasgos predominantes y a ciertos matices y desplazamientos que manifiestan al configurar las experiencias de precariedad. Asimismo, se detiene en un análisis de *La guerra de los gimnasios* (1993) de César Aira para profundizar en las tendencias propuestas.

Abstract: Recent Argentine literature highlights how precarity impacts lives, reorganizes bodies and affective connections, permeates subjectivities —exposed to increasing uncertainty, vulnerability, and instability—, alters ways of inhabiting and navigating spaces, and shapes the forms that social relationships take, particularly the possibilities of perceiving, understanding, and naming others. This article addresses the emergence of affective and perceptive fictions of precariousness that explore the links between poverty and frameworks of recognition, showing how the perception of others impacts subjectivities and the circulation of affect. The essay provides an overview of these fictions, focusing on their predominant features as well as certain nuances and shifts they exhibit in shaping experiences of precariousness. Additionally, it includes an analysis of *La guerra de los gimnasios* (1993) by César Aira to delve deeper into the proposed trends.

1. UNA MULTITUD DE VIDAS INVIVIBLES

Un joven de clase media debe trabajar para sostener a su familia y, en sus trayectos por el barrio de Flores, se cruza con los cartoneros que hacen sus recorridos, ocultos en las sombras. Un gimnasta, en medio de un duelo de destreza, en la cima más alta de un montón de cuerpos apilados, encuentra un resquicio para mirar las afueras de la ciudad: ruinas de viviendas y de fábricas, sujetos precarios que realizan tareas de recolección, de caza y de pesca para sobrevivir. El día de descanso, cuando los ciudadanos disfrutan de sus actividades ociosas, aparecen “Aquéllos”, que avanzan amuchados en camiones antiguos, mientras escupen amenazas, sacuden sus puños en señal de rabia y arrojan desechos al pasar. Un linyera llega al barrio y altera su tranquilidad al desatar una serie irrefrenable de desgracias. Un chico sucio y mugriento toca la puerta de la casa antigua donde vive una joven de clase media y cambia su vida para siempre. De modos muy diversos, la literatura deja registro de las transformaciones y las consecuencias de la plena implementación del modelo neoliberal que tuvo lugar en Argentina durante las dos presidencias de Carlos Menem (1989-1999) y que desembocó en la crisis del 2001.¹

1 Este artículo retoma y divulga algunos de los resultados de la investigación realizada en mi Tesis doctoral, titulada “Sentir el cambio. Literatura argentina, experiencia y neoliberalismo”, dirigida por la Dra. Miriam Chiani, entregada el 17 de noviembre de 2023 y defendida el 19 de abril de 2024, para obtener el grado de Doctora en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. La Tesis aborda los vínculos entre literatura y sociedad, más específicamente los solapamientos, las conexiones y los lazos que pueden trazarse entre la narrativa argentina de las últimas tres décadas y el neoliberalismo.

Entre las características predominantes del periodo, se destaca una acentuación de las desigualdades existentes junto con nuevos procesos de exclusión, que afectaron a un conglomerado amplio de sectores sociales. Maristella Svampa (2005) habla de “sociedad excluyente” para caracterizar la doble dinámica de polarización y fragmentación social que adquirió virulencia durante la década. Alberto Minujin señala que las políticas aplicadas en la región dieron lugar a un incremento de situaciones de vulnerabilidad que cristalizaron en sociedades con una fuerte propensión a la exclusión social y económica. Se configura así un mapa social caracterizado por la dispersión de los sectores medios, con un empobrecimiento significativo de muchos de ellos, la urbanización y profundización de la pobreza estructural, la aparición de “nuevos ricos” y “nuevos pobres”. La situación se complejiza porque a las inequidades tradicionales se suman nuevas, produciendo una dinámica social en la cual los individuos y las familias luchan por integrarse o por no ser excluidos, en un marco de creciente desprotección y debilitamiento de los canales de inclusión (Minujin, 2005, p. 56).

En la literatura argentina producida desde los inicios de los años noventa hasta las primeras décadas del siglo XXI proliferan con creciente intensidad ficciones que alojan a los sujetos sociales afectados por la pobreza, o en proceso de empobrecimiento, y a las vidas atravesadas por la vulnerabilidad, la marginalidad o la exclusión. En estas ficciones no solo adquieren importancia las figuraciones de los sujetos empobrecidos, sino también los modos en que esta experiencia es transitada por los sectores medios de la población, ya sea aquellos que están afectados por el proceso de pauperización (como

en el caso de la “nueva pobreza”) —y que a su vez se relacionan con, y se distinguen de, otras manifestaciones y sectores (como la “pobreza estructural”)—, así como también aquellos que todavía no son damnificados, pero que se vinculan con los pobres de diversas formas, o se sienten amenazados por la inminente precarización.² Por tanto, la narrativa argentina explora las sensaciones, sentimientos e imágenes que se producen al experimentar el proceso de empobrecimiento o al convivir con el avance de la pobreza y ser partícipe de un tejido social signado por la fragmentación y la desigualdad.

En este artículo se postula la emergencia de ficciones afectivas y perceptivas de lo precario en la literatura argentina reciente y se propone un mapa de textos que pueden formar parte de esta tendencia, conformado por *La guerra de los gimnasios* (1993), de César Aira, los cuentos “El fin de la palabristica” y “Cuando aparecen Aquellos”, incluidos en *Los acuáticos* (2001), de Marcelo Cohen, los cuentos “El carrito”, en *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y “El chico sucio”, en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enriquez. El ensayo aborda dos dimensiones: en primer lugar, una presentación general de estas ficciones afectivas y perceptivas de lo precario, atendiendo a sus rasgos predominantes y a ciertos matices, contrapuntos y desplazamientos que se manifiestan al configurar las experiencias de precariedad; y, en segundo lugar, el estudio de *La guerra de los gimnasios*,

2 Las investigaciones sociológicas han acuñado el término “nuevos pobres” para aludir a los sectores de la sociedad, pertenecientes a las clases medias, que han visto caer sus ingresos a niveles en los que no pueden cubrir una canasta básica de bienes y servicios, a diferencia de los “pobres estructurales”, quienes tienen necesidades básicas insatisfechas por tanto sufren carencias básicas de infraestructura sanitaria y de vivienda, además de tener una trayectoria de vida signada por la necesidad y la carencia (Minujin; Kessler, 1995; Kessler; Di Virgilio, 2008).

de César Aira, para profundizar la mirada analítica en uno de los textos del *corpus* y particularizar los rasgos propuestos. Se indaga en la caracterización de los sujetos sociales que atraviesan condiciones de pobreza, marginalidad y/o exclusión, a través de figuraciones, tópicos e imágenes que reactualizan las gramáticas culturales sobre la pobreza, a la vez que las transgreden; así como también la configuración de las relaciones sociales y de la percepción del otro social y cultural, a partir de una experiencia de lo precario que redistribuye los modos de lo visible y modifica el tráfico de los afectos. Se observa, además, cómo las ficciones privilegian el acto de visión y elaboran vínculos entre la precariedad y los marcos normativos de reconocimiento; cómo construyen un proceso de alterificación y monstrificación, donde predomina la caracterización de los “otros” como peligrosos y amenazantes en tanto producen una alteración del orden social y simbólico.³ Al mismo tiempo, se señalan las tensiones entre la posibilidad de caracterizar a los sujetos precarios según las representaciones culturales disponibles y el carácter “inapropiable” que alberga toda alteridad, ya que los otros desestabilizan los saberes, las creencias y los discursos que han intentado otorgarles inteligibilidad y codificarlos en gramáticas preestablecidas.

3 Al mencionar a los “otros”, me refiero a sujetos marcados por la diferencia social, económica y cultural, específicamente en este artículo, a sujetos sociales afectados por la pobreza, o en proceso de empobrecimiento, atravesados por la vulnerabilidad, la marginalidad o la exclusión; por consiguiente, la percepción de los “otros”, por parte de los personajes, designa una relación de alteridad, con las dinámicas de diferenciación que esto implica (los “otros” como un colectivo que se distingue del “nosotros”). Hecha esta aclaración, a continuación, no utilizaré comillas al mencionar a los “otros” —para no sobrecargar de marcas tipográficas—, pero en todos los casos aludiré a este sentido del término.

2. FICCIONES AFECTIVAS Y PERCEPTIVAS DE LO PRECARIO

Judith Butler (2006; 2009; 2010) propone una perspectiva teórica para concebir lo precario y distingue dos dimensiones del término. Por un lado, la noción de precariedad existencial, según una nueva ontología social y corporal que entiende al cuerpo como un ser que está siempre entregado a otros. La precariedad es una condición de todos los seres vivientes, tanto humanos como no humanos, cualquier elemento vivo puede ser suprimido por voluntad o por accidente, y su supervivencia no está garantizada de forma alguna. Butler piensa la precariedad como una condición social y relacional, en tanto somos seres sociales dependientes de lo que está fuera de nosotros, de los demás y de las instituciones. La precariedad implica vivir socialmente y que la vida exige apoyo y protección, así como la dependencia de redes y unas condiciones sociales, para poder ser una vida vivible. De este modo, la noción existencial se vincula con una segunda dimensión, más específicamente política, de precariedad —denominada “precaridad” en la traducción al español del neologismo inglés “*precarity*”—, según la cual los cuerpos están entregados a organizaciones sociales y políticas que se han desarrollado históricamente con el fin de maximizar la precariedad para unos y de minimizarla para otros. En esta dirección es que Butler habla de la “asignación diferencial de precariedad” y de su “distribución desigual” (2010, p. 16, 41). La precariedad designa esa condición políticamente inducida en la que ciertas poblaciones carecen de redes de apoyo sociales y económicas y están diferencialmente más expuestas a los daños, a la violencia y a

la muerte. Dichas poblaciones se encuentran en un alto grado de riesgo de enfermedades, pobreza, hambre, marginación y exposición a la violencia sin protección alguna (Butler, 2009, p. 323).

En *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*, Isabell Lorey recupera las dos dimensiones de lo precario conceptualizadas por Butler y agrega una tercera constituida por la dinámica de la precarización como gubernamentalidad. Según esta autora, en el neoliberalismo, la precarización se encuentra en un proceso de normalización. Lorey sitúa este proceso en el contexto de demolición y reorganización del Estado de bienestar, así como de los derechos asociados al mismo, periodo en el que se ha establecido una forma de gobierno basada en un máximo de inseguridad. Si durante los Estados de bienestar, los modos de gobierno se organizaron en torno a la noción de seguridad, a través de técnicas e instituciones de protección social, destinadas a mantener el riesgo de desempleo, enfermedad, accidentes y exclusión dentro de lo calculable para cada vez más personas de la nación; el gobierno neoliberal procede sobre todo a través de la inseguridad social, mediante la regulación de un mínimo de protección (2016, p. 18). De este modo, según Lorey, la precarización se ha transformado en un instrumento político-económico normalizado, además de un fundamento de la acumulación capitalista al servicio de la regulación y del control social.

Las ficciones producidas en Argentina en las tres últimas décadas ponen de manifiesto cómo la precariedad impacta en las vidas, produce un reordenamiento de los cuerpos y de las conexiones afectivas, atraviesa las subjetividades, expuestas a la incertidumbre creciente, a la desprotección y a la inestabilidad;

modifica los modos de habitar y circular en los espacios, y dispone las formas que adquieren las relaciones sociales, sobre todo las posibilidades de percibir, conocer y nominar a los otros. Son ficciones donde se configuran los registros sensoriales de la precarización: las aspiraciones, las proyecciones y los deseos, muchas veces frustrados o denegados, así como también las ansiedades, los miedos y las amenazas que surgen de ese proceso. En este sentido, planteo la emergencia de ficciones afectivas y perceptivas de lo precario en la literatura argentina reciente.⁴ Son narrativas que dan cuenta del carácter afectivo de lo precario, porque construyen escenas donde la aparición de los otros —pobres, marginados o excluidos— significa un quiebre que afecta de diversos modos a los protagonistas de los relatos, a veces alterando el devenir de los acontecimientos, a veces reconfigurando la producción de subjetividades. Y, además, son ficciones perceptivas de lo precario, que ponen en primer plano los cruces entre pobreza y el régimen perceptivo que permite o deniega la aprehensión del otro social, a la vez que exhiben los modos de operar de los marcos de reconocimiento (Butler, 2006; 2010).

4 Es importante señalar algunos estudios que abrevan de la noción de precariedad para pensar la literatura, el cine y otras producciones culturales contemporáneas. Laurent Berlant (2020) propone la noción de “optimismo cruel”, como una relación que se establece cuando aquello mismo que se desea obstaculiza la prosperidad, estudia los registros sensoriales de las crisis e identifica “una estética de la precariedad” a partir de un archivo de expresiones artísticas europeas y estadounidenses. Gabriel Giorgi recupera algunos textos de Clarice Lispector para postular un desplazamiento “del pobre al precario”: las retóricas culturales de la pobreza predominantes durante gran parte del siglo XX son reemplazadas por retóricas de la precariedad que ponen en el centro un “viviente”, cuya naturaleza, cuyas éticas y cuyas políticas desacomodan aquellas que se anudan en torno a lo humano (2017, p. 153). Fermín Rodríguez (2022) construye un dispositivo teórico que también privilegia la noción de precariedad y analiza ficciones que exponen la imbricación entre vida y política en espacios de vida precaria, excluida del orden jurídico de la ciudadanía.

Las ficciones presentan matices, contrapuntos y movimientos en los modos de configurar la experiencia de precariedad. Se manifiestan algunos desplazamientos de lo precario en los textos estudiados: en primer lugar, el tránsito de la invisibilidad al reconocimiento, que implica una doble percepción: una aprehensión de los otros y una mostración de los marcos normativos que asignan reconocimiento de manera diferencial; en segundo lugar, una fluctuación de la experiencia de precariedad, que se desliza desde la aprehensión de los sujetos precarios, donde la caracterización de los otros se vincula con la “cultura del peligro” y los procesos de monstrificación (Foucault, 2007; Moraña, 2017), hacia la afectación de la propia vida por una precariedad cada vez más extendida.

Los textos escogidos construyen un vínculo, no exento de conflictividad, entre la pobreza y la (in)visibilidad, entre las vidas precarias y las posibilidades del reconocimiento. El acto de visión y el problema del reconocimiento son elementos centrales en las narrativas de las transformaciones del neoliberalismo argentino, sobre todo cuando se refieren a la alteración del tejido social, al aumento de la pobreza y a los procesos asociados. Las narraciones dan cuenta de un límite que no es solo distancia social, económica y cultural, sino que además es un límite perceptivo. Las tensiones entre conocer y desconocer, ver y no ver —o no querer ver—, o entre visibilidad e invisibilización atraviesan las configuraciones de lo social que se observan en gran parte de la literatura argentina del período.

Ferdie Clavino, el protagonista de *La guerra de los gimnasios* (1993), de César Aira, comienza a frecuentar el gimnasio Chin Fú en medio de la

guerra de gimnasios de Flores, y, aunque su objetivo es solo perfeccionar su cuerpo para provocar “miedo a los hombres y deseo a las mujeres” (p. 5), queda entrampado en la dinámica de esa guerra, de la que termina participando.⁵ Aparecen formas diferentes de la precariedad: la pobreza de Ferdie y su familia, pertenecientes a esos vastos sectores de la clase media que sufrieron un proceso de empobrecimiento durante las últimas décadas del siglo pasado, y la pobreza ajena, visible cuando el protagonista se cruza con los cartoneros que se movilizan con sus carritos en búsqueda de los restos que pueden recolectar de la basura.

“El fin de la palabrística” y “Cuando aparecen Aquéllos”, cuentos de *Los acuáticos* (2001), de Marcelo Cohen, se configuran como ficciones perceptivas de la precariedad a partir de una serie de elementos comunes. “El fin de la palabrística” es el informe donde Doriac, policía de la brigada, relata la historia de Viol Minango y reconstruye las hipótesis que podrían explicar su reciente desaparición. Viol es el creador de la Palabrística, un deporte que consiste en levantar torres humanas de modo que los cuerpos asuman la forma de determinadas letras y el resultado final sea la transmisión de ciertos mensajes. En “Cuando aparecen Aquéllos”, Tállico rememora todas las actividades que realizó el miércoles pasado junto a Multon, con la intención de descubrir los motivos de la ausencia repentina de su amigo. Entonces, ambos cuentos narran la historia de una desaparición y se estructuran a partir de una duplicidad: un personaje ausente que es recordado por otro,

5 Todas las citas de los textos literarios analizados se corresponden con las fuentes indicadas en las “Referencias bibliográficas”, por tanto se indicará únicamente el número de página.

especie de doble, contrincante o amigo, que no puede dejar de preguntarse qué le ha sucedido a su compañero. Por otro lado, en ambos relatos hay un episodio que adquiere relevancia por su carácter disruptivo: cuando los personajes ven aquello que se encuentra vedado en el paisaje social, se descubren interceptados por la presencia de quienes han sido excluidos, marginados o postergados por el sistema. Tras haber visto a los sujetos precarios, los personajes se sienten interpelados por el contenido de la visión, tocados por un contacto asombroso.

De manera similar a lo planteado sobre los cuentos de Marcelo Cohen, la repentina percepción de las vidas precarias provoca un quiebre en las rutinas y una sucesión de hechos extraños, lindantes con lo sobrenatural, en los relatos seleccionados de Mariana Enriquez. En “El carrito”, incluido en *Los peligros de fumar en la cama* (2009), un linyera con un carro de supermercado cargado de desperdicios llega al barrio una tarde habitual de domingo, se baja el mugriento pantalón de vestir y evacúa en la vereda. Esto desata un conflicto, no sólo por la sorpresa de los vecinos, sino porque Juancho, borracho, se acerca a increpar al desconocido y, entre insultos, le exige que limpie lo que acaba de ensuciar. Finalmente, la madre de la narradora logra calmar la discusión y los vecinos dejan ir al linyera, pero no le permiten llevarse el carrito, que queda emplazado en la esquina. Algo parece haber cambiado, porque a partir de ese acontecimiento todos los personajes, excepto la familia de la narradora, pierden sus trabajos y sus bienes, caen en la pobreza, en la ruina y la desesperación. En “El chico sucio”, compilado en *Las cosas que perdimos con el fuego* (2016), la protagonista ayuda

solidariamente a un niño de cinco años, que pide dinero en el subterráneo a cambio de estampitas y vive en la calle junto a su madre embarazada. Luego, el chico sucio y su madre desaparecen del barrio, y la narradora relaciona este episodio con el caso de un niño que es encontrado degollado, con múltiples marcas de violencia, en un estacionamiento en desuso. A partir de estos sucesos, la protagonista se obsesiona con el chico sucio y los posibles avatares de su destino.

Cuando aparecen los otros, más que registrar cómo son los pobres o cómo viven su situación de vulnerabilidad, las ficciones narran cómo los personajes se sienten afectados, conmovidos o transformados por esas apariciones. Por lo tanto, son ficciones perceptivas, porque logran fisurar los marcos normativos de reconocimiento y hacen posible la visión. En los textos predomina un dispositivo escópico, que construye la percepción en tanto impresión óptica que captura la atención, y que, en algunos casos, admite un funcionamiento sinestésico, porque se agregan otros sentidos como lo olfativo o lo auditivo. Asimismo, son ficciones afectivas, porque esa percepción impacta en las subjetividades no solo como una construcción racional de lo cognoscible, sino, sobre todo en el trazado sensible y el tráfico de los afectos. La aparición de los sujetos precarios reorganiza la disposición de las afecciones, al poner en escena cómo el yo puede afectar o ser afectado por los otros. La percepción del otro significa restituir una presencia, donde antes había una ausencia por omisión, o falta de inteligibilidad. Y, a la vez, la irrupción de los otros no solo exhibe una experiencia perceptiva de reconocimiento, sino que, además, expone los marcos que operan para diferenciar las vidas que

podemos aprehender de las que no podemos aprehender, en tanto mecanismos específicos del poder.

Judith Butler (2006; 2010) propone una teoría del poder y del reconocimiento. Advierte que, si ciertas vidas no se califican como tales dentro de ciertos marcos epistemológicos, tales vidas nunca se considerarán vividas, perdidas, dañadas, o no podrán ser concebidas como precarias, o expuestas a una extrema vulnerabilidad. Según Butler, hay normas sociales y políticas que dictaminan qué vidas humanas cuentan como humanas y vivientes y qué otras no. Uno de los modos de operar de estas normas es mediante marcos visuales y discursivos que rigen lo perceptible, que ejercen una función delimitadora y operan para diferenciar las vidas que podemos aprehender de las que no podemos aprehender. Los marcos no solo organizan una experiencia visual, sino que también generan ontologías específicas del sujeto.

Las normas asignan reconocimiento de manera diferencial; es decir que los marcos otorgan reconocibilidad a ciertas figuras de lo humano: “la norma determina qué y quién contará como vida humana” (Butler, 2010, p. 112). De modo tal que ciertas vidas pueden volverse visibles o cognoscibles en su precariedad, y se consideran valiosas, dignas de salvarse, de defenderse y de ser lloradas, merecedoras de protección social, mientras que muchas otras no se consideran así, porque no son del todo “vidas” según las normas vigentes de reconocibilidad (Butler, 2010, p. 80). El poder regulador crea un diferencial no solo en el nivel de la capacidad de percepción, sino también al nivel de la capacidad de respuesta afectiva y de valoración moral. Butler se interroga por la representabilidad de la vida como tal, repone el carácter social

de las estructuras de percepción y los marcos interpretativos que permiten a ciertas vidas volverse visibles en su precariedad y en su necesidad de protección, y que impiden ver y comprender a ciertas vidas de esa manera.

Cuando aparecen los otros —pobres, marginados, excluidos— en las ficciones, lo que despunta son las vidas y los cuerpos que exceden y resisten las condiciones normativas de su reconocibilidad. Se observan recurrentes escenas donde son aprehendidas esas vidas que aún no están ordenadas por las normas del reconocimiento, y donde esas vidas aparecen como desamparadas y abyectas; de modo tal que se evidencian “los límites de un campo de visibilidad públicamente reconocido” (Butler, 2006, p. 21). En este sentido, las ficciones perceptivas de lo precario se constituyen como “un acto de ver desobediente” (Butler, 2010, p. 106): más que hacer visibles a los sujetos sociales empobrecidos, hacen ostensibles los marcos normativos que estructuran modos de reconocimiento, convirtiéndolos en objeto de exposición, mostrando sus límites, su contingencia y su necesidad de reproducirse. En las ficciones adviene la pregunta por las condiciones en las que resulta posible aprehender una vida como precaria, y en las que esto resulta menos posible, o imposible; es decir por las condiciones históricamente articuladas y aplicadas de “reconocibilidad”. De este modo, se instala el problema epistemológico de aprehender una vida.

Los textos seleccionados intervienen de diferentes modos en esta cuestión. En *La guerra de los gimnasios*, de César Aira, se expone el modo de operar de los marcos de reconocimiento, en tanto práctica que ordena y regula a los sujetos, que limita lo que se puede ver y lo que permanece imperceptible. Esto se realiza a través de la caracterización del protagonista,

que pertenece a la clase media en proceso de empobrecimiento, y de sus encuentros con los otros, los cartoneros y cirujas que hacen tareas de recolección por el barrio, construidos como figuras espectrales, que no pueden ser reconocidas como vidas dignas de ser vividas. Y, también, a partir de la configuración de una mirada limitada o cercenada, que aparece tanto a nivel de la narración, a través de una focalización atrofiada, como en una dimensión autorreferencial que tematiza las posibilidades de la mirada y de los “poderes perceptivos” (p. 118).

En los cuentos de Marcelo Cohen y de Mariana Enriquez, no sólo se muestra el funcionamiento de los marcos normativos, sino que se producen ciertas fisuras en ellos, de modo tal que la posibilidad de la visión impacta en la producción subjetiva de los protagonistas. La aprehensión de las vidas precarias altera el régimen de lo sensible: la aparición de los sujetos empobrecidos genera sensaciones —que van de la conmiseración al temor y al pánico—, deseos, aspiraciones, y la puesta en acto como efecto de algunas de esas afecciones. Estas ficciones exponen los marcos de reconocimiento no solo en su eficacia sino también en su vulnerabilidad, se deslizan hacia el momento en que el marco rompe con su contexto. Butler considera que los marcos están sujetos a una estructura reiterativa, son eficaces en su reproducibilidad, pero a la vez su reproducción es el lugar donde es posible una ruptura. Los cuentos trabajan la reproducción del marco y se tensan hacia el momento en que la reiteración no puede seguir operando tal cual lo venía haciendo, porque aquello que estaba afuera del marco —y a la vez lo hacía posible— perturba el sentido de realidad y obliga al marco a reorganizarse.

Las ficciones ponen en escena los encuentros de los personajes con los sujetos precarios, percibidos a través de un proceso de alterificación, donde predomina la construcción de los “otros peligrosos” como amenaza. Esto puede vincularse con la noción de “cultura del peligro”, una de las características que plantea Foucault (2007) al definir la gubernamentalidad liberal. Según este autor, el liberalismo incorpora un mecanismo para arbitrar a cada instante la libertad y la seguridad de los individuos alrededor de la noción de peligro. En el siglo XIX emergió una cultura del peligro, que constantemente ponía en circulación, reactualizaba y animaba toda una serie de peligros cotidianos. Lorey recupera esta noción y remite la condición precaria a diferentes formas de dominio, que operan construyendo el plano social-ontológico como amenaza, frente a la cual una comunidad política debe proteger e inmunizar a algunos. La gubernamentalidad liberal utilizaba lo precario amenazador para construir a los sujetos “peligrosos”, quienes eran encasillados y marcados como otros, a la vez que posicionados dentro y fuera de la comunidad política y social como “anormales” y “extraños”. A través de estas formas de alterificación se precarizaba a “todas aquellas personas que no cumplían la norma y la normalización del sujeto blanco, libre y soberano-burgués, así como las relaciones de propiedad concomitante y que presentaban una amenaza contra estas” (2016, p. 49). Lorey postula que la dinámica de gubernamentalidad en las sociedades capitalistas liberales implicaba tentativas de controlar la condición precaria compartida por todos mediante el posicionamiento de los “otros peligrosos” y de los precarios en los “márgenes”, por lo tanto, estos modos económicos de subjetivación y

gobierno resultaban impensables sin la cultura política del peligro, tal como la teoriza Foucault. Según Lorey, estas características de la gubernamentalidad liberal se continúan en el neoliberalismo, que produce precariedad a través de relaciones económicas, sociales y jurídicas de desigualdad, mediante categorizaciones y jerarquizaciones sistemáticas de los cuerpos y de las vidas.

Las ficciones seleccionadas muestran los registros sensoriales de estos procesos de alterificación y configuran las experiencias de la cultura del peligro. Este registro sensible se cristaliza en escenas y figuras que significan una puesta en peligro permanente de “lo normal” y del orden social y simbólico, además de motivos narrativos como las “invasiones imaginarias” (Lorey, 2016, p. 49) y como las constantes amenazas provocadas por la enfermedad, la suciedad, la criminalidad y lo siniestro. Aparecen con recurrencia sensaciones de miedo hacia los otros, a aquellos que quedaron excluidos del compromiso entre capital y trabajo, que no cumplen la normalización del sujeto adulto, varón, blanco y burgués. En este sentido, los otros son los pobres, los migrantes, los extranjeros, y también las mujeres, los jóvenes y los niños, cuando no responden a los parámetros hegemónicos. La precariedad, al manifestar su potencial amenazador y peligroso, se configura en los relatos como un ordenamiento de los cuerpos, como construcción de relaciones segmentadas de violencia y desigualdad. Además, la cultura del peligro se encarna en un proceso de monstrificación.

Mabel Moraña considera que la monstrificación es una forma de representar asimétricamente los intercambios simbólicos que conforman lo social (2017, p. 13). El proceso de monstrificación es inevitablemente relativo a las

variables espacio-temporales y geopolíticas en las que se realiza, y, en esta dirección, se destaca su proliferación en las sociedades segregadas y pauperizadas en las que la otredad es expulsada por los poderes dominantes a las afueras del sistema, a una zona indeterminada de desamparo y de desesperanza. Moraña postula que esa expulsión se dramatiza en la figura del monstruo, materializada en torno a una serie de rasgos estético-ideológicos. Además, agrega que, en el caso de América Latina, lo monstruoso suele estar asociado a los grupos o individuos marginados, explotados y subalternizados por los poderes dominantes (2017, p. 294). De modo que el recurso de lo monstruoso contribuye también a canalizar los miedos y las ansiedades generados por el proceso de encuentro social y cultural, y por las tensiones y luchas que lo acompañan (Moraña, 2017, p. 293).

En las ficciones seleccionadas, la caracterización de los sujetos empobrecidos se construye a través de la combinación de diversas figuras e imágenes de lo monstruoso. Los sujetos precarios aparecen como cuerpos mixturados, informes, impuros y mutantes, como una amalgama de restos o mezclas amorfas entre lo humano y lo no humano (cuerpos en devenir animal o vegetal), entre naturaleza y cultura (cuerpos y voces que se acoplan con lo bestial y lo salvaje), entre lo vivo y lo muerto (cuerpos como zombis y espectros). A esto se agrega lo que Foucault (2007) conceptualiza como monstruo moral: personajes donde lo monstruoso se vincula con comportamientos perniciosos o ilegales; o con los daños, los trastornos, las injurias que los monstruos significan para el orden social. Aparecen personajes que defraudan o subvierten los códigos de civilidad, los marcos legales, las disposiciones

morales y los buenos comportamientos: malos ciudadanos que ensucian y manchan el espacio público, que generan destrozos y disturbios; la mala madre que descuida y maltrata a sus hijos; los malos pobres que no son condescendientes ni agradecidos con la caridad recibida. Lo monstruoso actualiza el repertorio de miedos y fobias sociales, el pobre-monstruo se convierte en una figura amenazante que trae una serie de atentados negativos: peligrosidad, suciedad, contaminación, contagio, criminalidad, alboroto, la catarata de todos los males y todas las desgracias. En este sentido, el pobre-monstruo genera recelo, aprensión, rechazo, asco en los otros personajes de los relatos, y la relación (im)posible se basa en el distanciamiento. Sin embargo, no suscita una valoración unívoca, un solo repertorio de sensaciones, o una única disposición afectiva. El pobre-monstruo también provoca fascinación: curiosidad exotista, deseo de conocimiento, compasión y ansia de protección, gestos de cuidado. A la vez aparece la visión idealizada de la pobreza, que anhela aquello del otro que el nosotros no tiene, o que ha perdido; y que sale en la búsqueda de esa existencia idealizada.

En la configuración de estas apariciones de los otros en tanto vidas precarias, las narrativas dialogan con las gramáticas culturales que han representado a los pobres y a la pobreza; abrevan de los repertorios, las figuraciones y los tópicos del imaginario social. Como en un ejercicio polifónico (Bajtín), se actualizan en ellas: el discurso higienista que propulsa limpiar todo lo que los otros degradan y ensucian; el discurso médico que homologa la pobreza a una enfermedad del cuerpo social; el discurso criminalizador que ve al otro como síntoma de malestar social y causa de peligro; el discurso

fetichista que transforma a los otros en objetos de consumo y mercancía capitalista; la pedagogía humanitaria que convierte al otro en objeto de asistencia y caridad; el discurso paternalista que infantiliza al otro restándole capacidad de acción y de pensamiento; la pedagogía revolucionaria que ve al otro como agente de la emancipación social. Pero a la vez, las ficciones descalabran las gramáticas de la cultura, porque los otros se resisten a las representaciones que han intentado volverlos inteligibles o domesticarlos; desestabilizan los saberes, las creencias y los discursos que rigen el funcionamiento social. En este sentido, las ficciones afectivas y perceptivas de lo precario pueden construir figuraciones de los otros como “algo inapropiado, impropio, y por tanto, quizás inapropiable” (Haraway, 1999, p. 126).

3. LA EXPANSIÓN DE LOS PODERES PERCEPTIVOS: *LA GUERRA DE LOS GIMNASIOS*, DE CÉSAR AIRA

Ferdie Clavino, protagonista de *La guerra de los gimnasios*, puede pensarse como un sujeto al borde de la caída, es decir, como parte de esos vastos sectores de la clase media que sufrieron un proceso de empobrecimiento durante las últimas décadas del siglo pasado. Con su madre enferma, y por tanto confinada en su departamento, y con su padre desocupado, Ferdie trabaja como actor en televisión y, de ese modo, mantiene a toda su familia. La novela enfatiza esta construcción de una clase media que ve cercenadas sus posibilidades y alterados sus hábitos de consumo, en primer lugar, a través de menciones explícitas, por ejemplo, cuando se dice que viven “muy ajustados”, o, cuando Ferdie pierde su ropa en uno de los ataques al gimnasio

y se lamenta porque “no podría reunir la plata para comprarse otras zapatillas buenas ni en un año” (p. 103). También se alude a esta clase media empobrecida a partir de la construcción del ámbito doméstico familiar, que, además de percibirse como un espacio “muy chico” y reducido, y con una defectuosa distribución, genera incomodidades: Ferdie debe compartir el dormitorio “minúsculo” con su hermana y, como no hay pasillo, deben atravesar el cuarto de sus padres cada vez que quieren acceder al suyo (p. 33). Esta experiencia acerca a la clase media a algunos hábitos propios de la pobreza estructural histórica, como el hacinamiento. De este modo, el protagonista se ve expuesto a los riesgos y la imprevisibilidad, e instado a los cambios y las estrategias de supervivencia inducidos por la precarización, en una situación de dislocación personal y familiar, porque los roles se ven alterados —es el hijo quien trabaja, mientras el padre permanece desempleado—, se redistribuyen los espacios de lo público y lo privado —son el padre y la madre los que se quedan en la casa—, las pautas de consumo se modifican a partir de nuevas restricciones y las necesidades arrecian.

Aun cuando Ferdie y su familia sufren los efectos del empobrecimiento, los precarios son los otros, los cirujas y los cartoneros, de modo tal que la novela construye formas diferenciales de la pobreza: la propia, que no puede reconocerse del todo, y la ajena, circunscripta a sujetos diferentes y foráneos. En dos oportunidades, Ferdie se cruza con los cartoneros que se movilizan con sus carritos en búsqueda de los restos que pueden recolectar de la basura. Ambos encuentros suceden al anochecer, porque los cartoneros hacen sus recorridos en “la caída de la noche, entre la hora que la

gente sacaba la basura y el paso de los camiones que se la llevaban” (p. 64), momento en que las calles de Flores están “muy oscuras” (p. 32), dejando algunos sectores en “la más negra tiniebla” (p. 63). Por tanto, uno de los primeros rasgos que asume la configuración de los cartoneros en la novela es su condición de colectivo abstracto e indefinido: “sombras” y “figuras recortándose en la media luz” (p. 64).

La caracterización de estos sujetos, construida a partir de los encuentros de Ferdie y de su focalización narrativa, se configura no tanto en función de rasgos propios y peculiares, sino, sobre todo, a partir de aquello que marca la diferencia. Mientras Ferdie es “pura luminosidad, puro brillo, aun en las tinieblas” (p. 32), los cartoneros se le presentan “ocultos en las sombras”, como “pinturas nocturnas” (p. 32), y su mirada, “aunque debía de ser una vista precisa y penetrante, era oscura” (p. 64). A esta contraposición entre luminosidad/brillo y oscuridad/sombras se agrega una concepción diferente de la necesidad, que hace que las preocupaciones de ambos sujetos también sean distintas. Mientras la necesidad de “la gente corriente” es de tipo “combinatoria”: si no hacen esto, hacen otra cosa, sin que ninguna de las opciones implique un cambio sustancial en sus trayectorias; los cartoneros tienen “una clase de necesidad que estaba ausente en las idas y venidas de la gente de Flores” (p. 64). La necesidad que manifiestan los cartoneros está vinculada con “lo definitivo”, sin acceso a escoger entre varias alternativas, plantean “una cuestión de vida o muerte: si no hacemos esto, perecemos” (p. 64). Por tanto, su actividad de recolección se encuentra directamente relacionada con la supervivencia, y, en varias oportunidades, la novela destaca

que los cartoneros son “gente preocupada por sobrevivir” (p. 64, 65, 119), en oposición a “nosotros”, “gente civilizada y urbana que ya no estamos preocupados por la supervivencia” (p. 119).

Esta caracterización de los cartoneros, realizada en términos diferenciales y opositivos respecto de las clases medias, y combinada con los rasgos sombríos e indefinidos que les provee la nocturnidad, permite pensar en la figuración de los sujetos precarios como versiones espectrales, sujetos que no son completamente reconocibles como sujetos. Los cartoneros, con sus rostros ensombrecidos, con sus nombres y sus voces ausentes, solo adquieren inteligibilidad como conjunto, donde lo común prevalece por sobre cualquier atisbo de singularidad, de modo tal que en la novela se construye una desrealización de los otros, tornándolos apariciones fantasmáticas que acechan en lo oscuro de la noche. Estas figuras están fuera de las normas de la vida, expuestas a los daños, a la violencia y a la muerte, y encuentran suspendido su estatus político y legal (Butler, 2006; 2010). En tanto espectros, los sujetos empobrecidos se constituyen como una de las formas posibles de lo monstruoso: la mixtura entre la vida y la muerte, las vidas que no son reconocidas como vivas y a la vez están demasiado expuestas a la inminencia de la muerte (Butler, 2006; 2010).

Pero, además, la configuración de los cartoneros puede relacionarse con la concepción del monstruo en tanto alteridad amenazante, vinculada con lo que anteriormente describí como cultura del peligro, donde los otros son caracterizados como externos, en tanto no terminan de pertenecer al espacio, al imaginario y al tejido social del nosotros, y como síntoma de

incomodidad y temor. Su recorrido por la ciudad es descrito como una “invasión” y su presencia es percibida como ajena, proveniente un afuera “lejano” e “inimaginable”, observada solo en determinado momento del día, “con el crepúsculo” (p. 63), y no como parte de un entramado urbano y social común. Asimismo, su presencia provoca cierto recelo: “Aunque pacífica, la invasión tenía un regusto amenazante” (p. 64).⁶ Esta percepción, capturada por sensaciones ligadas al malestar y la intimidación, no implica un reconocimiento del otro, en tanto práctica entre sujetos, sino solo su mera aprehensión.

Butler distingue entre “aprehender” y “reconocer” una vida, donde la aprehensión puede implicar marcar o registrar, sin un pleno reconocimiento del otro (2010, p. 18). La novela de Aira narra dos modos de la aprehensión: el acto de registro de las vidas precarias por parte del protagonista y la posibilidad de aprehender que algo no es, ni puede ser, reconocido, porque no es una vida considerada legible según los marcos normativos que otorgan la reconocibilidad. Y esto sucede a partir de que el régimen óptico y las (im)posibilidades de la mirada son convertidos en un dispositivo central que funciona en varios niveles: como factor determinante para la configuración del punto de vista y la caracterización de los personajes, como elemento que dinamiza la trama, como objeto de marcaciones y reflexiones explícitas. De este modo, aunque en efecto la novela construye figuraciones de los pobres, su momento más interesante no

6 Respecto a la tarea que los cartoneros realizan en las calles de Flores se destacan dos cuestiones: el carácter familiar de un emprendimiento que se realiza junto con mujeres y niños (64), y la necesidad de cierta precisión y entrenamiento al momento de revisar las bolsas de basura y rescatar lo que puede servir: “las examinaban con mirada precisa” y “penetrante” (p. 64).

es cuando caracteriza a estos sujetos sociales, sino cuando convierte a la posibilidad de percibir, o no, en motivo literario y en dispositivo de creación estética, es decir cuando indaga el problema epistemológico de reconocer las vidas. *La guerra de los gimnasios* trama, no solo el empobrecimiento de vastos sectores y el surgimiento de una pobreza múltiple y heterogénea, sino, fundamentalmente, los modos en que estas nuevas formas de precariedad son ilegibles para la mayor parte de la población, que no puede siquiera reconocerlas como vidas dignas de ser vividas y protegidas.

En la guerra entre los gimnasios de Flores, los concurrentes del Chin Fú adoptan una actitud deliberada cuando acontecen los ataques: actúan como si nada ocurriera, continúan con sus actividades sin prestar siquiera atención a los embates y destrozos, de modo tal que su estrategia principal consiste en practicar “una indiferencia forzada, impuesta, como una voluntad” (p. 10). Aun cuando los ataques aumentan su intensidad y virulencia, y, por ejemplo, llegan a ejecutarse diez embestidas en tan solo una hora, aun cuando la situación parece ser “insostenible”, la actividad continúa su curso, es más “el grueso de los esfuerzos se concentraba en que la actividad prosiguiera como si nada pasara” (p. 58). Por lo tanto, en medio de la guerra, los miembros del Chin Fú predicán “una abstinencia militante” que consiste en permanecer impávidos, demostrando una “abstracción completa” de los acontecimientos que los rodean, y, cuando el conflicto acecha, mirar para otro lado (p. 59).

En el relato se dice que el mundo personal de Ferdie está lleno de “tabúes de atención”: no sabe si su padre usa bigote porque “siempre se prometía mirar

disimuladamente y nunca lo hacía” (p. 41), sigue fielmente las instrucciones de no prestar atención a los ataques que se suceden en el gimnasio, además, cuando los fisicoculturistas avanzados se reúnen a ensayar posturas de competición ante el espejo, no se atreve a observarlos abiertamente, quedando sometido a “un estado nervioso de mirarlos y no mirarlos a la vez” (p. 41). Por eso Ferdie anhela la libertad de los niños pequeños, capaces de “mirar las cosas de frente, sin disimulos”, mientras que él experimenta la percepción ante todo como una limitación y una dificultad. Intimidado por la presencia de los otros no puede fijar en ellos su observación: “habría tenido que estar solo en el mundo para poder mirar a su prójimo a gusto” (p. 41).

El principal tabú de atención que manifiesta Ferdie es su incapacidad para mirar el desarrollo de la enfermedad de su madre. Esta imposibilidad trasciende lo meramente personal para convertirse en una experiencia filial compartida. En la familia de Ferdie asumen como un “tácito acuerdo” la costumbre de no prender nunca la luz de noche, por tanto, cenan “bajo los penumbrosos colores” que desprende la pantalla, siempre encendida, del televisor (p. 34). La “lebrosis” que padece su madre provoca en ella “una suerte de transformación: el labio se hendía, la piel se cubría de un vello lanoso y las orejas crecían en punta hacia arriba” (p. 36); de modo tal que el avance de la enfermedad es experimentado como un “mal” que deforma a su madre y la convierte en “un monstruo” (p. 36). Ante aquella monstruosidad que ha invadido el espacio íntimo y la tranquilidad familiar, la actitud es similar a la que se propone en el gimnasio Chin Fú: dejar velada la otredad en las sombras, evitar detener en ella la atención, continuar viviendo como si no

pasara nada. Y la percepción limitada y obturada se termina naturalizando: “estaban muy acostumbrados a verse bajo esa iluminación” (p. 34), a relacionarse en penumbras.

Al momento de narrar las apariciones de los cartoneros, la novela efectúa un pliegue del espacio público sobre el espacio privado: la percepción limitada o negada se replica de lo micro —el interior de la casa, las relaciones intrafamiliares— a la construcción ampliada del espacio social en su conjunto —la calle, el barrio, las relaciones con los otros sujetos sociales. Esta continuidad entre lo público y lo privado es experimentada por el propio Ferdie cuando se cruza con los cirujas y, alcanzado por “las caras horribles que se interceptaban a su paso, con gesto amenazante y temeroso a su vez”, “sintió, sin pensarlo, que *no iba a su casa sino que ya estaba en ella*” (p. 31-32, cursiva propia). Los cartoneros permanecen “ocultos en las sombras” y Ferdie “hundido en sus pensamientos, no notaba nada, y hacía de modo automático el trayecto recorrido mil veces” (p. 32). Las idas y venidas de “la gente de Flores” pueden repetirse “como un espectáculo interminable” (p. 64) sin que sus traslados se vean interceptados por la presencia de los cartoneros y cirujas.

La guerra de los gimnasios no tematiza únicamente la capacidad de los sectores medios de abstraerse y resultar indiferentes frente al avance de la pobreza estructural, o al menos no pretendo reducir la lectura a esa interpretación más evidente. La novela, al insistir en escenas donde la percepción aparece limitada, obliterada o deformada, exhibe la presencia de los marcos que rigen lo perceptible, ejerciendo una función delimitadora y selectiva, a

través de la cual se posibilita el reconocimiento de determinada zona, a la vez que queda excluida una porción importante del campo visual (Butler, 2010, p. 110). Entonces lo relevante ya no sería dilucidar que está dentro y fuera del marco, qué se reconoce como vida humana y qué no adquiere esa condición, qué se incluye dentro del campo de visión del protagonista y qué queda omitido, sino más bien el énfasis que la instancia narrativa pone en señalar que no todo puede ser percibido por los personajes y en construir marcaciones de todos los vacíos de atención, o zonas ciegas para la visión. De esta forma, el relato no trabaja en la dirección de otorgar visibilidad a los sujetos negados o invisibilizados, función que suele atribuirse a la literatura social, sino más bien repone la opacidad de esos sujetos y esas vidas, que si aparecen lo hacen como colectivo indefinido y como figuras espectrales. La novela más bien insta a la pregunta por la reconocibilidad de la vida como tal: “¿qué permite a una vida volverse visible en su precariedad y en su necesidad de cobijo y qué es lo que nos impide ver o comprender ciertas vidas de esta manera?” (2010, p. 80). Según Butler, la norma de lo humano opera a través de marcos visuales y narrativos, que tienen un carácter coercitivo en tanto limitan lo que se puede percibir y hasta lo que puede ser (2010, p. 143). Esta norma es un diferencial de poder que debemos aprender a evaluar cultural y políticamente, y a impugnar en sus operaciones diferenciales: “tenemos que interrogarnos sobre las condiciones bajo las cuales se establece y se mantiene la vida que vale la pena, y a través de qué lógica de exclusión, de qué prácticas de borramiento y nominación” (Butler, 2006, p. 65).

Cuando Valencia se detiene a analizar los propósitos de Hokkama, principal oponente de Chun Fú en la guerra de los gimnasios, dice que todo parte de “una hipótesis sobre la percepción” (p. 117). Valencia explica que los seres humanos aprehendemos el mundo en que vivimos a través de los sentidos, pero, como los estímulos que recibimos son excesivos en cantidad, profusos, innumerables; estamos provistos de “un mecanismo de embotamiento de las percepciones” (p. 117) que nos permite sobrevivir evitando que el cerebro estalle por sobrecarga eléctrica. Este “mecanismo de la atención” se manifiesta como “un enfocamiento” a través del cual “entre miles de ruidos, músicas, palabras, registramos nada más que un hilo sonoro que nos concierne”, de manera que “oímos solo lo que escuchamos” (p. 117-118). Sin embargo, Valencia reconoce que no estamos condenados a las limitaciones perceptivas, hay drogas que inhiben el selector de atención y también existe el arte. El arte “ha sido desde siempre el método ‘natural’ para alcanzar la misma expansión de los poderes perceptivos” (p. 118). En este caso, la literatura no muestra todo lo que permanece en el campo de lo no visible, sino más bien replica esa oclusión. Y de ese modo, al construir una serie de “mecanismos de embotamiento”, y a la vez explicitar su modo de operar con reflexiones metaliterarias como la descrita anteriormente, ejerce una fisura en la reproducción de los marcos que gobiernan la reconocibilidad relativa y diferencial de las vidas. La expansión de los poderes perceptivos implica en principio “aprender a ver el marco que nos ciega respecto a lo que vemos”, reconocer el marco coercitivo, el conductor de la norma deshumanizadora, que confina a muchos otros a la condición

de monstruos, o de espectros, a “la violencia de la desrealización” (Butler, 2010, p. 143; 2006, p. 60).

4. FICCIONES DE UNA PRECARIEDAD EXTENDIDA

“La precarización no es ninguna excepción, sino que es la regla. Se extiende por todos los ámbitos que hasta ahora eran considerados seguros.” (2016, p. 17), afirma Isabell Lorey, al referirse a los modos en que la precarización se transforma, en el neoliberalismo, en un instrumento político-económico normalizado. Las ficciones configuran, con diversas estrategias compositivas, las experiencias y sensaciones de una precariedad en expansión, es decir, ya no circunscripta a la desprotección de ciertos sectores vulnerables, sino el proceso por el cual la sociedad en su conjunto va volviéndose cada vez más precaria, perdiendo la seguridad y la estabilidad, que la caracterizaban en momentos históricos anteriores, en que se intentó consolidar un Estado de bienestar en los países de América Latina, o, especialmente en Argentina, en que una ampliada clase media se sentía protegida social y económicamente. De este modo, las ficciones de lo precario narran el impacto que tuvo el neoliberalismo en las subjetividades y las vidas que antes habían gozado de mayor contención, habían sido sujeto de derechos y moldeado su experiencia a partir de la aspiración a la movilidad social ascendente y a un imaginario de lo público, donde las instituciones de servicio y seguridad social estaban mayoritariamente a cargo del Estado, y ahora ven erosionados esos modos de funcionamiento de lo social. En este sentido, las ficciones de lo precario

dan cuenta de las frustraciones ante el resquebrajamiento de la fantasía de una sociedad más igualitaria; a la vez que alojan las sensaciones de temor y angustia que genera la proliferación de vidas devenidas precarias.

Con el aumento de la fragmentación y la heterogeneidad social, las relaciones con los otros se tornan parte de una experiencia común y cotidiana, cada vez más frecuente, que inquieta y conmueve. Las ficciones construyen los trazados sensibles que se arman y desarman ante la percepción del otro cultural y social, así como las posibilidades de su aprehensión y su nominación con las gramáticas culturales disponibles. La precariedad no se encuentra confinada a la pobreza estructural, sino que se amplifica y circula por diferentes espacios, cuerpos, modos de subjetivación, vidas; y tampoco se circunscribe al trabajo remunerado —lo que suele denominarse flexibilización y precarización laboral— sino que se extiende a todos los ámbitos de la existencia. Las ficciones de lo precario construyen una experiencia atravesada por la vulnerabilidad, la fragilidad, la incertidumbre y el riesgo. Estas narrativas prefiguran el pasaje de “el otro como vida precaria” al reconocimiento de la precariedad como una experiencia extendida y compartida del “nosotros”; como si, con el avance virulento del neoliberalismo, no pudiéramos dejar de constatar que “precarios somos todos”. Las fronteras entre los sujetos incluidos y los excluidos, entre las vidas protegidas y las vidas precarias, entre el adentro y el afuera, entre el centro y la periferia, dejan de ser operativas porque se vuelven porosas y se disuelven, al multiplicarse las experiencias de cruce, de pasaje, de caída social, de nomadismo y de diáspora. De modo tal que, a las sensaciones de temor, amenaza y peligrosidad

que despiertan los otros precarizados se agrega el miedo ante la precarización inminente de la propia vida, miedo a quedarse sin trabajo, a no conseguir otro empleo, a no poder pagar los servicios, a no tener asistencia médica, o no poder sostener los espacios de educación o de recreación, a verse ante la necesidad de renunciar a los consumos culturales y materiales acostumbrados. El miedo surge ahora frente a los peligros de la condición precaria, frente a lo imprevisible, frente a lo que no puede ser planificado, frente a la contingencia (Lorey, 2016, p. 95).

Tal como vimos a lo largo de este artículo, las ficciones configuran la experiencia a través de un dispositivo escópico que pone en el centro la cuestión de la mirada, exhibe los marcos de reconocimiento y construye series metonímicas para figurar a los otros en tanto sujetos precarios. Al mismo tiempo, los textos elaboran un proceso de monstrificación, a través del cual la idea de lo monstruoso y sus imágenes asociadas sirven para producir otredad y excluir sujetos, sectores sociales y proyectos que no se corresponden con el modelo dominante. El proceso de monstrificación se vincula en los textos con la diseminación del miedo al otro, a ese otro que reside en la exterioridad de lo mismo (Moraña, 2017, p. 407). Se construye al otro como monstruo, como sujeto mixturado, entre lo humano y lo animal/lo bestial, entre lo vivo y lo muerto, que, en tanto sujeto precario, se percibe como peligroso y amenazante, como causa de los males, las desgracias, el desorden y la desintegración social. Las figuras e imágenes de lo monstruoso predominantes en los textos se componen por contraposición a las nociones de humanidad,

orden, normalidad, higienismo, disciplinamiento, y provocan variedad de sensaciones: de la fascinación al temor espeluznante, de la atracción al rechazo.

Cual resto que excede las limitaciones del marco diferencial, las vidas precarias emergen en los intersticios dejados por la pujanza del intercambio global, las promesas de crecimiento y modernización de las políticas neoliberales, los espacios y las prácticas cultivados por quienes han sido favorecidos por el modelo. La aparición intempestiva de lo precario vuelve visible todo lo que ha quedado roto a la sombra del proyecto hegemónico: los cuerpos, las vidas y las lenguas que la racionalidad neoliberal descarta, condenándolas al abandono, la desprotección y las múltiples formas de violencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, César. *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Emecé, 2006.
- Berlant, Lauren. *El optimismo cruel*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2020.
- Butler, Judith. *Vida precaria*. El poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Butler, Judith. Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR*. Revista de Antropología Iberoamericana, v. 4-3, p. 321-336, 2009.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra*. Las vidas lloradas. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Cohen, Marcelo. El fin de la palabrística; Cuando aparecen Aquellos. *In*: Cohen, Marcelo. *Los acuáticos*. Buenos Aires: Norma, 2001. p. 9-59; 99-156.
- Enriquez, Mariana. El carrito. *In*: Enriquez, Mariana. *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires: Emecé, 2011. p. 43-56.

- Enriquez, Mariana. El chico sucio. *In*: Enriquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2016. p. 9-33.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. Curso en el Collège de France (1974-1975). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Giorgi, Gabriel. “¿De qué está hecha Macabea? Lispector y lo precario”. *In*: Patiño, Roxana; Mario Cámara (ed.). *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos*. La literatura y el arte brasileños desde Argentina. Villa María: Editorial Universitaria Villa María, 2017. p. 151-170.
- Haraway, Donna. La promesa de los monstruos: una política regeneradora para los otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, n. 30, p. 121-163, 1999.
- Kessler, Gabriel; Di Virgilio, Mercedes. La nueva pobreza urbana: dinámica global, regional y argentina en las últimas dos décadas. *Revista de la Cepal*, n. 95, p. 31-50, 2008.
- Lorey, Isabell. *Estado de inseguridad*. Gobernar la precariedad. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.
- Minujin, Alberto; Gabriel Kessler. *La nueva pobreza en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- Minujin, Alberto. ¿La gran exclusión? vulnerabilidad y exclusión en América Latina. *In*: Filmus, Daniel (comp.). *Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba, 2005. p. 53-77.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- Rodríguez, Fermín. *Señales de vida*. Literatura y neoliberalismo. Villa María: Eduvim, 2022.
- Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente*. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

Dosis de escritura. Vejez y fármacos en *La vida a ratos* de Juan José Millás

Writing dose. Old age and drugs in La vida a ratos by Juan José Millás

Profa. Sofía Dolzani

Recibido em: 27 de setembro de 2024

Aceito em: 14 de dezembro de 2024

doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p317-342

Sofía Dolzani es Profesora de Letras por la Universidad Nacional del Litoral y Becaria Doctoral del CONICET. Su investigación se centra en el campo de la literatura española contemporánea donde aborda la enfermedad en la obra de Juan José Millás. Forma parte del colectivo editorial Vera Cartonera (IHuCSO Litoral - UNL - CONICET).
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-0469-4588>
Contato: sofi.dolzani@hotmail.com
Argentina

Palabras clave: Diario;
Enfermedad; Vejez;
Fármacos; Millás.

Keywords: Diary; Illness; Old
Age; Drugs; Millás.

Resumen: Partiendo del supuesto de que el tratamiento de la enfermedad ocupa en la obra de Juan José Millás un lugar estructural, el objetivo de este artículo es analizar *La vida a ratos* (2019) a partir de la intersección entre vejez y fármacos. Estas dimensiones producen en la narrativa de este autor un punto de inflexión que hace al texto presentarse bajo la forma de un diario. Este punto de inflexión es lo que nuestro trabajo busca interrogar. Sostenemos que en *La vida a ratos* asistimos a una modulación particular de la escritura millaseana, que tiene lugar en el cruce entre vejez y fármacos, y se manifiesta bajo la figura de la dosis escrituraria. Tal figura sintetiza la fragmentación y contracción narrativa que *La vida a ratos* trae como novedad, al mismo tiempo que expone cómo el texto adopta un funcionamiento farmacológico que desde la pregunta por la vejez habilita a Millás un nuevo tipo de exploración formal.

Abstract: Based on the assumption that the treatment of illness has a structural place in the work of Juan José Millás, the aim of this article is to analyze *La vida a ratos* (2019) from the intersection between old age and drugs. Dimensions that produce in the narrative of this author a point of inflection that makes the text present itself in the form of a diary. This point of inflection is what our work wants to interrogate. We maintain that in *La vida a ratos* we can see a particular modulation of millasean writing, which takes place at the crossroads between old age and drugs, and manifests itself under the figure of the scriptural dose. This figure synthesizes the narrative fragmentation and contraction that *La vida a ratos* brings as a novelty. At the same time, it exposes how the text adopts a pharmacological functioning that, from the question of old age, enables Millás a new type of formal exploration.

A veces escucho el tableteo rítmico de un teclado sobre el que alguien escribe febrilmente. Distingo cuándo escribe una frase simple, cuándo una compuesta, cuándo una sucesión imposible de subordinadas. Reconozco la pausa típica que se produce cuando el escritor cambia de párrafo o enciende un cigarrillo mientras repasa con placer o disgusto las últimas líneas. Se trata de una alucinación auditiva que me ataca con más frecuencia cada día.

Juan José Millás, *La vida a ratos*.

El lugar de la enfermedad constituye en la escritura de Juan José Millás un aspecto estructurante de su obra, que condiciona el modo de operar de su imaginación literaria. Esto se hace visible no en cuanto se trata de un tópico recurrente de sus textos, sino porque su tratamiento se erige como motor de las fuerzas narrativas que atraviesan su escritura novelística, condicionando su forma, su ritmo febril, según adelanta nuestro epígrafe. De allí que la enfermedad, sobre todo en su variante febril, constituya una zona de interrogación desde la cual plantear el abordaje de su obra. En *El orden alfabético* (1998), por ejemplo, la aparición de la fiebre produce un desdoblamiento en la estructura de la novela, desplegando el impulso de la narración y tematizando el funcionamiento de la imaginación ficcional (Dolzani, 2023a). En *Cerberos son las sombras* (1975), su primera publicación, la fiebre contribuye a la construcción de una escena fundacional; aquella en la que la madre enseña al hijo narrador que la escritura es siempre un trabajo sobre los cuerpos, configurando así una pedagogía originaria del comienzo literario de este autor (Dolzani, 2023b). En *El mundo* (2007), por otra parte, la fiebre permite narrar una relación con el lenguaje, donde el enrarecimiento

de lo conocido resulta del aumento de temperatura, provocando un efecto de extrañamiento que atraviesa el universo narrativo.

La fiebre, en este sentido, pareciera operar no solo como núcleo temático, sino como parte de un procedimiento que hace funcionar la máquina escrituraria millaseana. Se trata de un elemento que viene a nombrar el hacer de la ficción y el vínculo fervoroso que se establece con la palabra literaria. La fiebre, en síntesis, como metáfora selecta para decir una pulsión, una fuerza, un ritmo de la escritura y su relación con el cuerpo. De allí que, como se señala en el epígrafe, emerja para Millás como alucinación auditiva posible de reconocer.

Siguiendo esta línea, el lugar de la fiebre como proceso puede rastrearse a lo largo de la producción novelística de este autor. Sin embargo, algo ocurre con su funcionamiento en la escritura de *La vida a ratos*, donde otro tableteo rítmico, otro impulso narrativo, trastoca la forma del escrito. Publicada en 2019, *La vida a ratos* de Juan José Millás se presenta como un texto autorreferencial donde la primera persona de la voz narradora registra su vida cotidiana. El libro introduce como novedad la forma del diario. Un aspecto que resulta relevante en la medida en que habilita a Millás a ensayar una “nueva fórmula” hasta entonces no explorada en su práctica escrituraria. “Suelo decir que no sé si es una novela disfrazada de diario o un diario disfrazado de novela” (W Radio México, 2019, p. 1.16 - 1.28) comenta en una entrevista realizada para el programa de radio “Así son las cosas”. El estatuto genérico del texto se erige, así, como terreno de indefinición. El carácter ambiguo de la escritura resulta de interés para los lectores de Millás, quienes tienden a ubicar

el libro en los umbrales de la producción novelística. Domingo Ródenas de Moya habla de “una novela hecha a base de apuntes diarísticos” (2019, não paginado). Jordi Gracia, de una “novela encadenada” (2019, não paginado). Germán Prósperi de una “novelización del diario” (2022, p. 10).

La incomodidad que el texto genera insiste en nuestra lectura, deviniendo una invitación a seguir cuestionando. No tanto por intentar aquí buscar una definición que atienda a la pureza de los géneros, sino más bien porque, en principio, llama la atención este salto en un autor como Millás, donde la narración novelística que ocupa gran parte de su obra no suele priorizar el fragmento como estrategia de construcción formal. *La vida a ratos*, en tal sentido, se organiza de manera diferencial: es un texto ordenado semanalmente por pequeñas entradas donde el narrador diarista apunta con suficiente regularidad los aconteceres que atraviesan su vida diaria. Asimismo, la pregunta por el estatuto genérico del texto aparece enunciada ya en las primeras páginas, señalando una zona productiva de interrogación: “¿Es esto, maldita sea, un diario de vejez?” (Millás, 2019, p. 8). De esta manera, pese a la tendencia por ubicar el texto en los límites de la novela, la pregunta por el diario se posiciona de manera inaugural y condiciona la experiencia de lectura.

En sus clases sobre diarios de escritores¹, Alberto Giordano afirma que lo interesante del género, más que su contenido, es la posibilidad de interrogar qué motiva a un escritor a *actuar* como diarista (Análisis y Crítica

1 Las clases de la asignatura “Análisis y Crítica II” de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Rosario se encuentran disponibles actualmente en YouTube.

II - Clases, 2020, p. 11.40). De allí que podamos preguntarnos qué moviliza a un novelista como Millás a acercarse a la exploración de la forma del diario. En este punto, no es solo la ambigüedad genérica lo que cabe considerar, sino también otros aspectos que hacen al problema.

En principio, cabe notar que la pregunta por el diario trae un complemento específico. A saber, el problema de la vejez. Este aspecto interviene, a su vez, en el modo de operar de la enfermedad -de la fiebre- como pulsión narrativa. En otras palabras, si tal cual hemos sostenido en otros trabajos (Dolzani 2022; 2023a; 2023b; 2023c), la enfermedad funciona en las novelas de Millás como elemento que impulsa el avance del relato, la vejez produce en *La vida a ratos* un punto de inflexión, en tanto hace menguar las fuerzas de la narración, reclamando para sí una estabilización de la imaginación febril a partir de los fármacos. Este punto de inflexión es lo que nuestro trabajo quiere interrogar. Nuestra hipótesis sostiene que antes que tratarse de un salto genérico, lo que encontramos en *La vida a ratos* es una modulación particular, que tiene lugar en el cruce entre vejez y fármacos, y se manifiesta bajo la figura de la dosis de escritura.² Esta figura sintetiza la fragmentación y contracción narrativa que *La*

2 Cuando hablamos de figuras seguimos a Daniel Link en su libro *Fantasmas*, quien explica que las figuras son unidades de la imaginación que se distinguen en tanto piezas discursivas y que podemos reconocer dada su reiteración. Son las figuras barthesianas de *Fragmentos de un discurso amoroso* mediante las que el sujeto actúa y con las cuales se identifica; aquello que Barthes busca explicar cuando expresa “¿Qué cierto es! Reconozco esta escena del lenguaje!” (Barthes, 1977, p. 18). Así, la languidez de la enfermedad como exaltación de una sensibilidad singular, o los síntomas como encarnación de un mal, conforman ese repertorio de figuras de la enfermedad propias de una tradición humanista y moderna (Sontag, 1977; Utrera Torremocha, 2015) que pueden ser actualizadas en el ejercicio de la imaginación literaria. El caso de la “dosis de escritura” constituye una de las variables de la figura del fármaco producida por la literatura de Millás.

vida a ratos trae como novedad, al mismo tiempo que expone cómo el texto, en su organización diaria, adopta un funcionamiento farmacológico que desde la pregunta por la vejez habilita a Millás un nuevo tipo de exploración formal.

UN DIARIO DE VEJEZ

De acuerdo con lo planteado, son tres los aspectos que requieren abordarse para pensar la escritura de *La vida a ratos*: la cuestión del diario, la vejez y los fármacos. Esta triangulación, si bien funciona de manera articulada al interior del texto, se expone aquí de modo secuencial a partir de dos variables. La primera de ellas reflexiona sobre el problema de la vejez y su relación con la escritura diarística en este libro; la segunda vuelve a pensar en la función de los fármacos y las pulsiones escriturarias.

La vejez en la literatura española contemporánea ha sido abordada desde Argentina sobre todo desde una perspectiva que interroga una lectura de su concepción etaria. El dossier “Infancia y vejez en la literatura española: cruces, modulaciones, figuras” publicado en el año 2022 en la revista *Olivar*, sintetiza ciertas aproximaciones al problema. Allí, Daniela Fumis (2022) diferencia *ancianidad* de *vejez* y problematiza esta última como habilitante de un destiempo en la escritura que se abre en tanto potencia creativa. Los trabajos de Julia Ruiz (2021; 2022), por su parte, exploran su aparición en términos de una *temporalidad desajustada* que surge como fabulación de un comienzo en ciertos proyectos autorales. Germán Prósperi, por otro lado, aborda la vejez atendiendo a los saltos formales que la misma produce cuando irrumpe en la ficción. Siguiendo

a Edward Said (2018), Prósperi se interroga por las transformaciones en la escritura a partir de la noción de *estilo tardío*; es decir, ese momento en que ante la inminencia de un final “se advierte que la ‘obra y el pensamiento [de un autor] adquieren un nuevo lenguaje” (Said en Prósperi, 2022, p. 6).

Los aportes de Prósperi resultan aquí particularmente significativos porque, en línea con este trabajo, el crítico analiza el texto millaseano pero explorando su dimensión autoficcional. La posibilidad de que la vejez habilite en un autor como Millás la construcción de un estilo tardío aparece como una de las claves de lectura desde las cuales se analiza *La vida a ratos*. Si continuamos más allá de su lectura, el nuevo lenguaje que la vejez es capaz de producir estaría atravesado, de acuerdo con Said, por una tensión, “una suerte de productividad deliberadamente no productiva” (Said, 2018, p. 30). Dicha tensión abre un desvío en donde la relación del sujeto con su producción artística se transforma, y el problema de la productividad emerge en tanto reflexión sobre las fuerzas que movilizan los deseos de escritura. Se trataría, en tal caso, de una nueva relación con las pulsiones escriturarias y el impacto que esto provoca en los objetos producidos, generando un desplazamiento en sus rasgos formales.

Contrario a los sentidos que proyectan en la vejez el tiempo del final, el lugar productivo de la misma posibilita posicionarla como un nuevo comienzo. Al respecto, escribe Barthes:

Siempre me parece siniestro oír decir de un ‘viejo’, con admiración, que *se mantiene bien*, que *sigue* haciendo lo que hacía (...); pero *continuar* no es un acto de vitalidad; lo que la vejez requiere, cuando

puede, es precisamente una Ruptura, un Comienzo, una *Vita Nova*: *nacer de nuevo*. (2005, p. 283)

La fuerza vital de la vejez, en la acepción barthesiana, se encuentra dada por la eventualidad que interrumpe la forma de vida ya incorporada para abrirse a otras posibilidades, inaugurando una *vita nova* en ese otro tiempo vital que la vejez puede hacer arribar. De este modo, tanto Barthes como Said parecen reconocer en la vejez un espacio de novedad. Para Barthes (2005), la *vita nova* involucraría el pasaje del ensayismo teórico a la novela. Para Said, la construcción de un nuevo estilo. Si seguimos esta línea de reflexión, resulta pertinente —tal como señalamos en la introducción— cuestionarse por aquella ruptura o novedad que *La vida a ratos* propone en términos de escritura: la forma del diario que se articula ya en los inicios del libro con el problema de la vejez.

Semana 1

LUNES. Pronto cumpliré sesenta y siete años. ¿Soy un viejo? Evidentemente sí, pero a mí alrededor todo el mundo lo niega. (...)

MARTES. A las vueltas todavía con el asunto de ayer. Mientras atravieso el parque, oyendo crujir el hielo bajo mis botas, pienso en los hormigueros, ahora cerrados. ¿Cuánto vive una hormiga, cómo envejece, cuántos cadáveres de ellas habrá bajo la fina capa de hielo que se ha formado bajo la noche? ¿Cuán fría estará la tierra ahí abajo? Entonces me viene a la cabeza la idea de escribir un diario de vejez. ¿Por dónde empezaría? (Millás, 2019, p. 7).

El fragmento recogido nos enfrenta de entrada a una paradoja: si bien la vejez adviene como ocasión para explorar una nueva forma, tal posibilidad se vincula con el tiempo finito de la vida, donde la muerte se inscribe en el horizonte. En este sentido, el género diarístico se presenta como una escritura ejemplar, dado la tradición testamentaria que lo sitúa en cercanía con el final de una vida (Pauls, 1996, p. 2). Un aspecto que *La vida a ratos* explora no solo en la narración de la asistencia de Millás a diversos funerales, sino también como lugar de un futuro certero aunque impredecible. El tratamiento de la muerte como eventualidad que atraviesa la escritura del diario es lo que Alan Pauls denomina la “fatalidad sensacionalista del género” (1996, p. 2) y se vincula con “el principio de posteridad” (Pauls, 1996, p. 2) que funda este tipo de escritura. Lo que quiere decir que los diarios —aquellos que pertenecen a escritores— aspiran a sobrevivir la muerte de sus autores, convirtiéndose en parte de su obra. Es el caso de Virginia Woolf, Franz Kafka, Katherine Mansfield, Jaime Gil de Biedma, por nombrar algunos nombres ejemplares del siglo XX. Se trata, además, de diarios donde la enfermedad aparece como problema estructurante:

El gran tema del diario íntimo en el siglo XX es la enfermedad (la enfermedad como afección del organismo del mundo) y las anotaciones con las que el escritor acompaña ese mal forman parte de algo así como un parte diario, una suerte de historia clínica que solo parece tener oídos para la sigilosa expresividad de la dolencia (Pauls, 1996, p. 16)

El diario, así, deviene un espacio de narración que al mismo tiempo que registra los avatares de la vida de un autor, aspira a su sobrevivida. Su tradición

vinculada al cuerpo doliente puede proyectarse más allá del siglo XX en otras escrituras contemporáneas, por lo que resulta interpellante que un escritor que ha hecho de la enfermedad un motivo central de su obra, al momento de su tratamiento bajo la forma del diario, produzca un desplazamiento en otra clave. Un aspecto que reafirma, una vez más, la incomodidad que el género provoca en este autor. La opción por escribir un diario de vejez produce un salto formal en la narratividad del texto de modo conflictivo e introduce ciertos límites en la fuerza narrativa a la que Millás nos tiene acostumbrados. En este sentido, señala Prósperi:

llaman la atención los escasos momentos en los que el narrador reflexiona sobre lo que escribe, como si demostrara una incapacidad para explicar el género que está practicando, declaración inesperada en un autor que hizo de los ejercicios metafictivos su escena de escritura preferida (2022, p. 4).

La práctica de la escritura diarística se presenta así como un lugar de dificultad, como texto imposible (Barthes, 1986). Es que el diario, en un autor como Millás, lejos de abogar por alguna especie de principio de verdad (Pauls, 1996, p. 6), se define más bien como “una comfortable manía de escritura (no una pasión) y reúne, además, todos los vicios de la inautenticidad (*es pura simulación*)³” (Barthes, 1986, p. 266). De allí la tendencia a su lectura como novela; de allí su ambigüedad. La simulación de la escritura diarística se percibe justamente en esa incomodidad que se presenta

3 El destacado es nuestro.

frente al género y lleva a pensar *La vida a ratos* como una modulación en la forma de novelar millaseana.

Ahora bien, esta modulación viene dada por la presencia de la vejez, como si en la búsqueda por narrarla se produjera una contracción en la escritura, una disminución en el impulso del largo aliento que convierte un tópico relato. Un desplazamiento, en suma, de la *catálisis* —entendida en tanto procedimiento subsidiario que posibilita el desarrollo y complemento de los nudos problemáticos (Barthes, 2017, p. 197)— a la *notación* (Barthes, 2005, p. 143). Resuenan, aquí, las preguntas que Roland Barthes realiza en *La preparación de la novela*:

¿Cómo pasar de la Notación, de la Nota, a la Novela, de lo *discontinuo al flujo*? Problema para mí psico-estructural, pues significa pasar del fragmento al no fragmento; es decir, cambiar mi relación con la escritura, es decir, con el sujeto que soy: ¿sujeto fragmentado (= cierta relación con la castración) o sujeto efusivo (otra relación (...))? O también, *el combate entre la forma breve y la forma larga* (2005, 5; p. 4).⁴

Asistimos en *La vida a ratos* al proceso inverso: el pasaje no es, de acuerdo con Barthes, de la Nota a la novela, sino de la figura de la extensión narrativa a la forma fragmentaria. Y no tanto porque el libro no sea “largo” —*La vida a ratos* cuenta con 477 páginas—, sino porque lo que se presenta es la transformación en el funcionamiento de lo que durante mucho tiempo impulsó el desarrollo de un núcleo temático: las pulsiones de la imaginación febril.

4 El destacado es nuestro.

No es que los tópicos, las obsesiones de Millás, no se encuentren presentes. La enfermedad, el psicoanálisis, el extrañamiento frente al lenguaje y la vida cotidiana, la escritura como tema, son descritas en las distintas entradas. Lo que sucede es que no despliegan la fuerza necesaria para desarrollarse en una narración de largo aliento dentro del texto. Es allí donde se visibiliza la transmutación en lo que entendemos como duración de una estrategia constructiva de la obra millaseana:

LUNES. Sufrí un golpe de fiebre como quien sufre un golpe de viento al doblar la esquina. No se anunció, no dijo allá voy. Estaba tranquilo en mi lugar de descanso, preparando un arroz, cuando noté el movimiento de la aflicción en las rodillas, luego en los codos y en los hombros.

—Algo está pasando —dije en voz alta.

—Ponte el termómetro —dijo mi mujer.

(...) me puse el termómetro y tenía 38,5, una temperatura muy alta para el mediodía.

—¿Lo ves? —dijo ella.

—Lo veo —dije yo.

Me tomé un Nolotil y me metí en la cama (Millás, 2019, p. 323).

Hay en el fragmento cierta contundencia: la fiebre, que en otros textos permitía el despliegue de la imaginación, el impulso narrativo, la aceleración y avance del relato, se ve aquí interrumpida por el fármaco y por la forma fragmentaria de la escritura, produciendo un corte en la fuerza creativa que provocan los síntomas febriles. Es que en *La vida a ratos*, los efectos de la

fiebre, estructurantes en la novelística millaseana, parecieran no soportar la escritura que se está practicando. Como si la forma del diario se resistiera, en cierta medida, a los impulsos de la narración:

Me lo pongo [al termómetro]: 38,2.

—Estoy bien —miento.

(...) Me encierro en mi habitación, enciendo el ordenador, recupero la novela, leo las primeras páginas y me doy cuenta de que es una novela con fiebre. Estamos igual la novela y yo, lo que me parece un buen augurio. Me pongo a escribir en ese estado febril, y en efecto todo discurre como una seda. (p. 325)

La escritura producida bajo los síntomas del aumento de temperatura no nos será dada a la experiencia de lectura en este libro. La novela que el sujeto se encuentra escribiendo no coincide con los fragmentos que nos son dados a leer. Algo ocurre, en este sentido, con este diario de vejez y la narración de la enfermedad. Como si asistiéramos en este libro a un desplazamiento respecto del modo en que la enfermedad opera en los escritos millaseanos. Dicho de otro modo, en *La vida a ratos*, ante la presencia de la vejez, la enfermedad más que impulsar el hacer de la ficción, da lugar a través de los fármacos a un nuevo ritmo en la escritura: el de la moderación y la estabilización de las fuerzas narrativas y corporales. No estamos, en este caso, ante una novela “con fiebre”, de esas que a Millás le gusta leer y escribir (2019, p. 45). Tampoco se trata de un libro en el que la presencia de la fiebre sumerja al sujeto en la ficción como en *El orden alfabético*, ni ante una idea de contagio e infección que toma la escritura como en *Cerberos son las sombras*,

por mencionar algunos casos emblemáticos. La novela febril que *La vida a ratos* menciona en algunas de sus entradas queda fuera del libro, ofreciéndonos, en cambio, un texto marcado por la ingesta regular de escritura y fármacos, cuyo efecto es el de la estabilización corporal y escrituraria. La construcción de un ritmo en el que no asistimos ni a sobresaltos ni a escenas de quiebre. A las cuatro pastillas diarias para controlar los desbordes y las inestabilidades que pudieran producirse en el cuerpo (Millás 2019, p. 104), se suma la periodicidad de la escritura; el trabajo que hace de la notación no ya una novela febril (p. 325), ni una novela constipada (p. 198), sino una novela farmacológica: la dosis diaria que teje una alianza con la fuerza de una escritura siempre incómoda que la vejez —mediada por la forma del diario— exige regular.

Dosis de escritura

En *Cómo se escribe el diario íntimo* Alan Pauls apunta lo siguiente:

“Se escribe un diario para dar testimonio de una época (coartada histórica), para confesar lo inconfesable (coartada religiosa), para ‘extirpar la ansiedad’ (Kafka), recobrar la salud, conjurar fantasmas (coartada terapéutica), para mantener entrenados el pulso, la imaginación, el poder de observación (coartada profesional)” (1996, p. 5)

En la modulación diarística de *La vida a ratos* tanto la coartada terapéutica como la coartada profesional pueden acercarnos a las motivaciones que encarnan la pulsión escrituraria, produciendo un desplazamiento en el

lugar gozoso que la fiebre había alcanzado en el proyecto millaseano. La presencia de la vejez en la narración, como ya dijimos, parece requerir otro tipo de relación con la enfermedad, dando lugar a la emergencia de una salud como posible necesidad:

Tengo el colesterol clavado, igual que el azúcar y la tensión. Si he de hacerme cargo de las riendas de mi vida, mejor estar bien que mal. Interpreto este camino hacia la salud como una forma de despedirme de mi madre. Ya no he de estar enfermo para ella, para nadie, ni siquiera para mí mismo. Aunque quizás, sí, un poco para mis novelas. (Millás, 2019, p. 45)

La vida a ratos, sin embargo, no exige al escritor tal condición. La expresión dubitativa y la ambigüedad en el estatuto genérico del texto señalan el punto donde tal inclinación se ve friccionada. Allí donde los síntomas de la enfermedad, hasta entonces operativos, menguan su potencia, porque antes que la fiebre, lo que el sujeto requiere es el fármaco estabilizador que acompaña la escritura: “Aún no es mediodía. Como un autómatas, me dirijo a la cocina, abro el armario de conservas, tomo una ampolla de Nolotil y me la bebo a morro. Luego me preparo un té verde y regreso a la mesa de trabajo” (p. 89). La enfermedad, según queda en evidencia, persiste en tanto tópico pero se resignifica con la vejez en clave farmacológica, trastocando su operatividad. Porque si con anterioridad las desestabilizaciones del cuerpo impulsaban la ficción y la escritura, en este diario-novela son las dosis farmacológicas y las dosis escriturarias las que funcionan como elementos reguladores ante cuya falta el sujeto se siente afectado: “Llevo

dos días sin hacer sofritos, sin medicarme y sin escribir, así que estoy de los nervios” (p. 189).

El diario ofrece, por tanto, una analogía formal: la posibilidad de convertir la escritura en pequeñas cápsulas literarias factibles de dosificarse en una administración semanal. Una escritura que, como los fármacos, permite regular la pulsión para seguir escribiendo; colocar y sostener al sujeto que escribe. Porque como dice Millás luego de administrarse un ibuprofeno, “la vida, sin colocarte o descolocarte, resulta insoportable” (p. 46) y porque sin medicamentos, tampoco hay escritura. El libro se ofrece, entonces, como un texto en el que la relación con lo farmacológico se deja leer desde su equivalencia: la ingesta farmacológica y la ingesta escrituraria resultan las dosis requeridas para el bienestar de quien escribe.

No es la primera vez que el consumo de medicamentos y ansiolíticos aparece como tema de la escritura millaseana. Podría rastrearse, incluso, las novelas donde la ansiedad regula las pulsiones narrativas, aunque eso excede los objetivos de este trabajo. En el texto que nos ocupa, sin embargo, la presencia de los fármacos se jerarquiza como recurso temático y formal, permitiendo reflexionar sobre una serie de cuestiones: en primer lugar, sobre el consumo farmacológico, y en segundo, sobre las líneas que lo vinculan con la práctica escrituraria.

Respecto del primer punto, cabe recuperar el reportaje “Vivir con ansiedad” donde Millás reconoce que España se presenta como uno de los países con mayor consumo de ansiolíticos (Millás, abril 2019), lo que habla de una sociedad biopolíticamente construida como fármaco-dependiente. Un proceso que

visibiliza las formas en que las vidas contemporáneas se hallan atravesadas por los avances de las industrias farmacéuticas. Al respecto, explica Paul Preciado:

Los opiáceos y ansiolíticos son a la subjetividad cognitiva estresada y afectivamente ansiosa de operaria neoliberal del siglo XXI lo que las anfetaminas fueron a la subjetividad fordista y bélica del siglo XX y, antes, el azúcar, el tabaco y el opio a la sociedad colonial del siglo XIX. En cada caso, es necesario una forma específica de producción, de distribución y de consumo. En cada caso, se produce un tipo de adicción y sumisión química. (2022, p. 356).

La dependencia farmacológica y la medicalización de la vida ha sido abordada por distintos autores (Berardi, 2003; 2007; Martínez, 2015; Preciado, 2008; 2022) como parte de un proceso que se entiende en el marco de una gestión económica y biopolítica de la vida que apuesta —en línea con el pensamiento clásico foucaultiano (Foucault, 2014a, 2014b)— a maximizar la productividad de los sujetos. “El sujeto medicalizado de la sociedad actual es aquel sujeto cuyo malestar oscila (casi) siempre dentro de un malestar aceptable” (Martínez, 2015, p. 308), lo que le ofrece la posibilidad de desenvolverse con la salud suficiente. El fármaco actuaría, en tal sentido, no tanto como herramienta para la cura, sino más bien apuntando a producir un efecto neutralizador del malestar. Algo que aparece trabajado en *La vida a ratos* cuando Millás escribe: “Personalmente, no utilizo el fármaco para el dolor, sino para el malestar anímico. Si me levanto de la cama con disgusto, me meto una gragea de 600 miligramos con el primer té de la mañana y al rato, aunque parezco el mismo, soy otro” (2019, p. 46).

Resulta evidente que el fármaco deviene un elemento de estabilización, que aspira a regular los desbordes corporales o escriturarios, a contrapelo de una tradición donde las drogas que acompañan los procesos artísticos funcionan de modo estimulante. Este aspecto genera cierta incomodidad ante la posibilidad de incluir el gesto farmacológico de *La vida a ratos* dentro de lo que Labrador Méndez denomina *literatura drogada*. El autor entiende por esto aquel texto “poético o narrativo [que] se ve transpirado por la presencia del fármaco psicoactivo, como marco narrativo, como sistema retórico o metafórico, o como argumento o eje causal en su construcción” (2009, p. 48). En el libro *Poesía y química en la transición española*, el crítico español reflexiona sobre la relación entre escritura y fármacos a partir de experiencias psicofarmacológicas que atraviesan ciertas poéticas transicionales en clave lisérgica. Se recupera, así, una tradición que vincula la ingesta de sustancias con la producción artística en tanto espacios de exploración de mundos posibles. El texto drogado, en este sentido, no se definiría únicamente por la experiencia química que precede o acompaña la escritura, sino también por la construcción de una retórica libidinal y adictiva que puede establecerse con la palabra. Una relación en la que se entiende que la “escritura es dependencia, actividad enfermiza donde cada realización, al tiempo que retribuye una dosis de consuelo, un alivio, incrementa la dependencia” (p. 29). Esta definición de la escritura arrastra tras de sí una concepción ya presente en el *Fedro* de Platón, donde la figura del *pharmakon* expresa su doble valencia, su función como remedio y veneno (Grassi, 2023, p. 65).

En “La farmacia de Platón” Derrida explica que el *fármakon* guarda en sí mismo dos fuerzas antagónicas que operan de manera dialéctica, “participa a la vez del bien y del mal, de lo agradable y de lo desagradable. O más bien es en su masa donde se dibujan esas dos oposiciones” (2007, p. 148). De allí que cobren sentido sus preguntas: “escribir, ¿es algo conveniente? ¿el escritor hace un buen papel? ¿Sienta bien escribir?” (p. 109). En sintonía con estos planteos, Martín Grassi comenta que “hay adictos a la escritura, como los hay a la cocaína: ‘por favor, una línea más’- pedimos” (2023, p. 152). Tal relación adictiva con la palabra forma parte de un imaginario literario en el que la enfermedad aparece como metáfora para nombrar el efecto farmacológico de la escritura, que actúa como alivio y como adicción, como bálsamo e infección. Y Millás, consciente de esta concepción mitificada, ha hecho de esa ambivalencia el lugar de exploración para su lengua poética. Puesto que de ese carácter doble *La vida a ratos* erige su singular modulación. Allí donde la escritura funciona como dosis farmacológica para acompañar un camino hacia la salud ante la inminencia de una vejez cada vez más presente. Contraída en su narratividad y moderada en sus arrebatos bajo la forma del diario, este libro de Millás propone una escritura que trabaja con los fármacos y se configura simultáneamente como fármaco. Una escritura que, vuelta dosis diaria necesaria para el bienestar del sujeto, pone en juego tanto sus efectos libidinales y adictivos como su neutralización.

Esta regulación de la escritura en clave farmacológica no resuelve ni elimina, sin embargo, la obsesión de Millás por la enfermedad, por las fiebres, como eje de su narrativa. Porque el deseo de salud movilizado por la

vejez no resulta consecuente, asimismo, con una “cura” de esas infecciones que devienen en las ficciones millaseanas materia e impulso de la narración. Dado que escribir, como insiste Millás, “es un modo de colocar unos puntos de sutura sobre la herida (...). Pero la condición es que la herida no acabe de cicatrizar” (2019, p. 399). La escritura de *La vida a ratos*, lejos de la metáfora quirúrgica, no coloca puntadas en esta ocasión. Actúa, más bien, como espacio estabilizador en cuyas regulaciones se abren otras posibilidades formales: la del diario como oportunidad narrativa para explorar la vida de un cuerpo que envejece, la inflexión particular de una dosis escrituraria que permite bajo la forma del fragmento, una vez más, seguir escribiendo.

EFFECTO PLACEBO

Hasta aquí hemos buscado desarrollar los distintos puntos que hacen a la hipótesis de este trabajo, en la que sostuvimos en *La vida a ratos* encontramos una modulación particular de la escritura que se produce en el cruce entre vejez y fármacos, y transforma el modo en que la enfermedad opera como motor de la imaginación literaria de Juan José Millás produciendo, de tal modo, una contracción narrativa bajo la forma del diario. Por tal motivo hemos abordado, en primer lugar, la incomodidad que presenta el texto en cuanto a la definición de su estatuto genérico y las maneras de explorar la narración de la vejez desde la simulación de una escritura diarística. En este sentido, Alan Pauls afirma que con la escritura de un diario los escritores buscan saber, no tanto quiénes son, sino “en qué se están transformando” (1996, p. 10).

Con la irrupción de la vejez, el libro de Millás pone de manifiesto de entrada esa zona de interrogación que el paso del tiempo instala sobre el cuerpo; la duración de una vida cuya prolongación se materializa no solo en las transformaciones corporales, sino ante todo en un vínculo con la escritura, en las fuerzas que sostienen sus pulsiones. De allí que hayamos insistido en la figura de la dosis como una variación de las obsesiones que atraviesa la escritura millaseana. Como si Millás encontrara en la forma del diario una analogía formal que posibilita un funcionamiento farmacológico de la escritura. Como si, ante la inminencia de la vejez, se necesitara otro tipo de fuerza, otro impulso que la figura de la dosis permite regular. Pero es allí mismo, en la variante farmacológica de la escritura, donde se revela una obsesión aún más fuerte, la que sostiene la práctica ininterrumpida de la escritura desde 1975 hasta la actualidad: el deseo de “escribir intransitivo” (Barthes, 1995, p. 206). Porque no se trata ya de la escritura de la enfermedad, sino más bien —como diría Bukowski— de sus pulsiones en tanto práctica enfermiza, la adicción de escribir (2020, p. 223). La enfermedad de escribir que se conserva, pese a los años.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, Roland. Deliberación. *In*: Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*: imágenes, gestos, voces. España: Paidós, 1986. p. 365-380.

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

- Barthes, Roland. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France: 1978-1979 y 1979-1980*. México: Ediciones Siglo Veintiuno, 2005.
- Barthes, Roland. Introducción al análisis estructural del relato. *In: Barthes, Roland. Un mensaje sin código: ensayos completos en Communications*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2017. p. 183-228.
- Berardi, Bifo. *La fábrica de la infelicidad: nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.
- Berardi, Bifo. *Generación Post-alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2007.
- Bukowski, Charles. *La enfermedad de escribir*. Argentina: Anagrama, 2020.
- Derrida, Jacques. La farmacia de Platón. *In: Derrida, Jaques. La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 2007.
- Dolzani, Sofía. Pensar el cuerpo enfermo: aproximaciones a las relaciones entre enfermedad y escritura. *In: Gauna, Daniela (comp.). Octavo Coloquio de Avances de Investigaciones del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2022. p. 35-46. Disponible em: <https://www.fhuc.unl.edu.ar/institucional/wp-content/uploads/sites/3/2018/08/VIII-coloquio-cedintel.pdf>. Acceso em: 20 set. 2024.
- Dolzani, Sofía. La fiebre de la infancia: comienzos de una imaginación patológica en El orden alfabético de Juan José Millás. *Recial*, Córdoba, v. 14, n. 24, p. 322-333, 2023a. Disponible em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/43447>. Acceso em: 20 set. 2024.
- Dolzani, Sofía. Los comienzos de la infección: enfermedad y escritura en Cerbero son las sombras de Juan José Millás. *Celehis*, Mar del Plata, n. 46, p. 91-104, 2023b. Disponible em: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/7687>. Acceso em: 20 set. 2024.

- Dolzani, Sofía. Los valores de la enfermedad: hacia la creación de un dispositivo de lectura para pensar la narrativa de Juan José Millás. In: Gauna, Daniela (comp.). *IX Coloquio de Avances de Investigaciones del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2023c. p. 23-41. Disponible em: <https://www.fhuc.unl.edu.ar/institucional/wp-content/uploads/sites/3/2018/08/CEDINTEL-COLOQUIO-ACTAS-2023.pdf>. Acceso em: 20 set. 2024.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*: nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014a.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014b.
- Fumis, Daniela. Tiempo de-más: un abordaje de la vejez como potencia creativa. *Olivar*, La Plata, v. 22, n. 35, e115, 2022. Disponible em: <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/olie115>. Acceso em: 19 set. 2024.
- Giordani, Alberto. *AyC II - clase abierta: diarios de escritores*. Análisis y Crítica II, 5 nov. 2020. Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qj0I9sNiYaA&t=2545s>. Acceso em: 20 set. 2024.
- Gracia, Jordi. Cartera de valores. *El País*, 13 maio 2019. Disponible em: https://elpais.com/cultura/2019/05/07/babelia/1557227468_852080.html?event_log=go. Acceso em: 20 set. 2024.
- Grassi, Martín. *Pharmakon*: desalojos del deseo y la escritura. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sb, 2023.
- Labrador Méndez, Germán. *Letras arrebatadas*: poesía y química en la transición española. Madrid: Devenir Ensayo, 2009.
- Link, Daniel. *Fantasmas*: imaginación y sociedad. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

- Martínez García, Miguel Ángel. *Una lengua común: poéticas y políticas de la enfermedad*. 2015. Tese (Doutorado em Estudos Hispânicos Avançados) – Universidad de Valencia, Valencia, 2015.
- Millás, Juan José. *Cerberos son las sombras*. Madrid: Alfaguara, 1975.
- Millás, Juan José. *El orden alfabético*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- Millás, Juan José. Literatura y enfermedad. In: Millás, Juan José. *Con otra mirada: una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Madrid: Taurus; Fundación de Ciencias de la Salud, 2001.
- Millás, Juan José. *El mundo*. Madrid: Planeta, 2007.
- Millás, Juan José. *La vida a ratos*. Madrid: De Bolsillo, 2019.
- Millás, Juan José. Vivir con ansiedad. *El País*, 22 abr. 2019. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2019/04/15/eps/1555324939_697553.html. Acesso em: 20 set. 2024.
- Millás, Juan José; Arzuaga, Luis. *La vida contada por un sapiens a un neandertal*. Madrid: Alfaguara, 2020.
- Millás, Juan José; Arzuaga, Luis. *La muerte contada por un sapiens a un neandertal*. Madrid: Alfaguara, 2021.
- Pauls, Alan. *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
- Preciado, Beatriz. *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- Preciado, Paul. *Dysphoria mundi*. Buenos Aires: Anagrama, 2022.
- Prósperi, Germán. Un diario de la vejez: La vida a ratos, de Juan José Millás. *Olivar*, La Plata, v. 22, n. 35, e116, 2022. Disponível em: <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/olie116/16105>. Acesso em: 20 set. 2024.

- Rodenas de Moya, Domingo. Crítica de ‘La vida a ratos’, de Juan José Millás: un viaje aprensivo por la vida. *El Periódico*, 30 abr. 2019. Disponible em: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190430/critica-vida-ratos-juan-jose-millas-7432755>. Acceso em: 20 set. 2024.
- Ruiz, María Julia. Los viejos, los otros: figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina. *Cuadernos del Aleph*, Valencia, n. 13, p. 82-112, 2021. Disponible em: <https://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2021/04.pdf>. Acceso em: 20 set. 2024.
- Ruiz, María Julia. Devenir viejo en la infancia, devenir niño en la vejez: temporalidades desajustadas en el proyecto autorial de Joaquín Sabina. *Olivar*, La Plata, v. 22, n. 35, e122, 2022. Disponible em: <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/olie122/16135>. Acceso em: 20 set. 2024.
- Said, Edward. *Sobre el estilo tardío: música y literatura a contracorriente*. Madrid: Debate, 2018.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas: el sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1977.
- Utrera Torremocha, V. *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna*. Madrid: Clásicos Dykinson, 2015.
- W Radio México. Juan José Millás en #AsíLasCosasW. *Así las cosas W*, 19 out. 2019. Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=hTu6Ztt0gVU>. Acceso em: 20 set. 2024.

RESENHAS

The Cambridge History of Cuban Literature (2024): una Reconfiguración Crítica de la Historiografía Literaria Cubana

The Cambridge History of Cuban Literature (2024): A Critical Reconfiguration of Cuban Literary Historiography

Prof. Dr. Ivan Gabriel
Grajales Melian
Profa. Dra. Yessy
Villavicencio Simón

Prof. Dr. Ivan Gabriel Grajales Melian
Profesor e investigador. Licenciado en Letras (2004) y Doctor en Letras (2019) por la Universidad de Oriente, Cuba. Actualmente es profesor visitante en el Instituto de Letras y Artes (ILA), de la Universidad Federal de Rio Grande (FURG), RS.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4163-112X>
Contato: melian.ivan77@gmail.com

Profa. Dra. Yessy Villavicencio Simón
Doctora en Letras: Enseñanza de Lengua y Literatura por la Universidad Federal del Norte de Tocantins (UFNT) (2024), Brasil. Máster en la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (2009) y Licenciada en Letras (2006) por la Universidad de Oriente, Cuba.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9006-7775>
Contato: villavicenciows69@gmail.com

Recebido em: 11 de fevereiro de 2025

Aceito em: 30 de março de 2025

doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p344-351

Brasil

La aparición de *The Cambridge History of Cuban Literature* (Cambridge University Press, 2024), editado por las profesoras Vicky Unruh y Jacqueline Loss, marca un punto de inflexión en el estudio de las letras cubanas. Concebido como el primer compendio en inglés que recorre cuatro siglos de escritura —desde la época colonial hasta la etapa contemporánea—, este volumen trasciende la frontera insular al abarcar diásporas, manifestaciones artísticas poco estudiadas y tensiones sociopolíticas que subyacen en la historia cultural de la isla.

Con un abordaje que examina de manera crítica la interacción entre lo racial, lo transnacional y lo identitario, esta obra no solo revisa los márgenes de lo que tradicionalmente se ha definido como “literatura cubana”, sino que también cuestiona la validez de los discursos canónicos heredados. La presente reseña ofrece un balance reflexivo sobre sus aportes metodológicos y temáticos, comparándolos con la tradición historiográfica precedente, y al mismo tiempo, resaltando su relevancia para el debate académico contemporáneo.

1. RELECTURA HISTÓRICA Y CUESTIONAMIENTO DEL CANON LITERARIO

La historiografía literaria cubana del siglo XX configuró un relato fuertemente arraigado en el nacionalismo y articulado en torno a la idea de la “cubanía”.¹ Voces como José Martí, Alejo Carpentier o Nicolás Guillén se erigieron en símbolos de una identidad cultural cohesionada, a costa de

1 Véanse, Juan Remos y Rubio. *Historia de la Literatura Cubana*. 3 tomos (1945); José Antonio Portuondo. *Bosquejo Histórico de las Letras* (1960); Salvador Bueno. *Historia de la Literatura Cubana*. (1963); Max Henríquez Ureña. *Panorama Histórico de la Literatura Cubana*. 2 tomos (1963); Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. *Perfil Histórico*

relegar propuestas divergentes y géneros con menor reconocimiento oficial. Un caso ilustrativo de esa exclusión fue la obra de Lydia Cabrera, cuyas investigaciones etnográficas —con *El Monte* (1954) como referente— ofrecieron un examen profundo del sincretismo religioso afrocubano, pero quedaron marginadas al no adaptarse al proyecto revolucionario dominante.

En contraposición, *The Cambridge History...* propone sustituir la cronología lineal por una organización temática que prioriza la complejidad de los procesos históricos. Por ejemplo, el capítulo dedicado al siglo XIX analiza cómo autores de ese periodo, como Cirilo Villaverde, expresaron sus inquietudes independentistas en obras como *Cecilia Valdés* (1882). Aunque la novela es reconocida por su valor literario, se revisa también como un instrumento de crítica que revela las raíces racistas y las desigualdades económicas surgidas del colonialismo. Asimismo, se reexamina a Gertrudis Gómez de Avellaneda no solo como figura icónica del romanticismo hispanoamericano, sino como dramaturga cuyas piezas, entre ellas *Baltasar* (1858), ponen en escena las tensiones que atraviesan el género y el poder en una sociedad esclavista. Este giro interpretativo evita incurrir en anacronismos e inscribe cada texto en el contexto sociopolítico que le corresponde.

2. AMPLIACIÓN DE PERSPECTIVAS TRADICIONALMENTE MARGINADAS

Entre las aportaciones más significativas de *The Cambridge History...* destaca la inclusión de expresiones históricamente relegadas y la apertura

de las Letras Cubanas desde los Orígenes hasta 1898 (1983); Instituto de Literatura y Lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”: *Historia de la Literatura Cubana*. 3 tomos. (2005; 2008).

del canon a múltiples enfoques. En relación con la escritura femenina, el capítulo “Cuban Women’s Writing at the Turn of the Millennium” (Mabel Cuesta) propone una lectura novedosa de autoras como Wendy Guerra —cuya novela *Todos se van* (2006) desestabiliza estructuras patriarcales a través del tema de la migración y la intimidad— o Mirta Yáñez —con *El diablo son las cosas* (1988) como ejemplo de exploración de la sexualidad y la resistencia individual. Dulce María Loynaz, por su parte, recupera un lugar central: su novela *Jardín* (1951), relegada durante años por su estilo introspectivo, se reinterpreta como una crítica a los parámetros de género dominantes. La diáspora se incluye también en ese mismo eje, la poesía de Lourdes Casal —particularmente en *Palabras juntan revolución* (1981)— proyecta el desarraigo desde un prisma femenino que replantea las fronteras de la identidad nacional.

Las cuestiones raciales reciben un análisis igualmente exhaustivo. Odette Casamayor-Cisneros en “The Invention of the Black Cuban in the Early Twentieth Century”, deconstruye la manera en que la negritud ha sido empleada como recurso literario en un contexto poscolonial. Si bien la poesía de Nicolás Guillén —*Motivos de son* (1930)— buscaba integrar la herencia africana en el imaginario colectivo, el capítulo señala sus limitaciones al confrontarla con autores como Marcelino Arozarena, cuyo poema “Canción negra sin color” (1935) explora la discriminación racial y la injusticia social sin tapujos. Estas lecturas, al discutirse con planteamientos de teóricos poscoloniales como Frantz Fanon, contrasta con la versión oficial de

la “democracia racial” promovida por el proyecto revolucionario, y evidencian fisuras y tensiones que han permanecido soterradas en el discurso oficial.

La trascendencia de la diáspora reaparece en “The Diasporic Odysseys of Reinaldo Arenas and his Writings” (José Quiroga), donde se estudia cómo el exilio transforma la idea de cubanía. El caso de Arenas, con su autobiografía *Antes que anochezca* (1992), se erige en testimonio de una voz marginal que retrata la persecución política y a la vez se opone a la nostalgia romántica de la patria perdida. Su producción literaria, atravesada por el homoerotismo y la denuncia social, rompe con definiciones monolíticas sobre pertenencia. Paralelamente, la novelista Cristina García, en *Dreaming in Cuban* (1992), ilustra la construcción de identidades fragmentadas más allá de la isla, pone en cuestión la división simbólica entre “adentro” y “afuera”.

3. ENCUENTROS INTERDISCIPLINARIOS Y CONFLUENCIAS ARTÍSTICAS

La obra también opta por trascender los límites propios de la Literatura para articular diálogos con otras expresiones culturales como el cine, la música, el teatro o las plataformas digitales, revelando la naturaleza híbrida de la creación artística en Cuba. El capítulo “Shaping New Cultural Literacies” (Paloma Duong) reflexiona sobre cómo las revistas digitales independientes —por ejemplo, *El Estornudo*— han abierto espacios de difusión para nuevos autores, eludiendo la censura estatal y ofreciendo contenidos críticos que de otro modo no encontrarían cauce. Dicho fenómeno se vincula con la filmografía local: *Fresa y chocolate* (1993), dirigida por Tomás Gutiérrez Alea y Juan

Carlos Tabío, influyó en la narrativa cubana de los noventa, especialmente al incorporar la diversidad sexual y la disidencia política como elementos centrales del relato, factores que se aprecian también en la *Trilogía sucia de La Habana* (1998) de Pedro Juan Gutiérrez.

La música, por su parte, se aborda en “The Social Life of Music in Cuban Literary Culture” (Alexandra Vásquez), donde se detalla cómo la rumba, la guaracha y el jazz han permeado la lírica de autores como Nicolás Guillén o las novelas de Leonardo Padura. El teatro tampoco queda al margen: la producción de Abelardo Estorino, ejemplificada en *La casa vieja* (1964), se rescata como testimonio de la confrontación entre las expectativas revolucionarias y la realidad cotidiana. Este entrelazamiento de manifestaciones culturales subraya cuán intrincado resulta el entramado artístico cubano, en el cual las artes escénicas, la narrativa y la poesía se retroalimentan para reflejar y cuestionar las tensiones sociopolíticas de cada época.

4. MIRADAS TRANSNACIONALES Y DESMANTELAMIENTO DEL MITO DE LA EXCEPCIONALIDAD

De manera sistemática, el volumen se aparta de la visión aislacionista de la cultura cubana, señalando los vínculos que la unen con procesos transnacionales. En “The Long Reach of Haiti in Cuban Literature”, Elzbieta Sklodowska subraya la influencia de la Revolución haitiana en obras como *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier. Al articular luchas independentistas antillanas y lenguajes de vanguardia europeos, dicha novela muestra que la literatura cubana no ha surgido en un vacío, sino que responde

a conexiones de alcance regional y global. De igual forma, “Alternative Cultural Projects and Their Histories” (Walfrido Dorta) expone las conexiones con Angola durante la Guerra Fría, resaltando la participación de la isla en las guerras panafricanas que superaban el mero interés nacional y han remodelado el campo cultural cubano.

Los géneros globales reciben también una lectura renovada. “Anti-Exceptionalism in Detective Fiction, Speculative Fiction and Graphic Novels” (Emily Maguire) argumenta cómo la novela policíaca de Leonardo Padura —particularmente *Pasado perfecto* (1991)— echa mano de recursos propios del *thriller* para poner sobre la mesa las desigualdades y la corrupción burocrática, transformando un género popular en una herramienta de crítica institucional. Por su parte, la ciencia ficción de José Miguel Sánchez, *Yoss* —*Se alquila un planeta* (2001)— se comprende en el texto como una distopía que cuestiona el autoritarismo, vinculándose con corrientes globales como el *cyberpunk*. Rafael Rojas, en “The Travels of Fiction in the Cuban Diaspora”, estudia a autores diaspóricos, como Severo Sarduy, Nivaria Tejera, Julieta Campos, Antonio Benítez Rojo o Jesús Díaz, quienes desarrollan una escritura híbrida que combina sensibilidades foráneas y cubanas, poniendo en entredicho a las visiones cerradas sobre lo “cubano”.

CONCLUSIONES

La publicación de *The Cambridge History of Cuban Literature* enriquece la historiografía literaria cubana al combinar rigor analítico con un enfoque

incluyente y polifónico. El énfasis en la interdisciplinariedad y la perspectiva transnacional reconfigura el canon y lo dota de mayor dinamismo, abriendo espacios para reflexionar sobre constructos como la nación y la identidad, que parecían inamovibles. La inclusión de diásporas, géneros poco estudiados y expresiones literarias y culturales marginales permite delinear un mapa literario más complejo, en sintonía con las tensiones sociales y políticas que han atravesado la cultura cubana desde sus orígenes.