



# Letteratura Spagnola 2 (LM)

Letteratura Spagnola  
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna (UNIBO)  
79 pag.

---

---

---

---

---

---

---

---

# LETTERATURA SPAGNOLA 2

PROF. EUGENIO MAGGI

## TEMARIO

- El legado literario del exilio español

**Peter Burke** → *Espatriati ed esuli nella storia della conoscenza* (Il Mulino, 2019) → tres polos que afectan el discurso literario: asimilación a la cultura del país ospitante, resistencia a aquella cultura, integración o síntesis de los elementos de ambas culturas.

**Juan Ramón Jiménez** → “Lejos de España, desterrado, prefiero vivir en país sin tradición, en ciudad nueva. No quiero prendarme de una tradición que no puedo comprender ni amar como la mía”: JRJ es el mayor representante del modernismo literario español, o sea lo que entendemos como decadentismo, y expresaba una poesía que evitaba deliberadamente posturas políticas. Se daba valor a la intimidad del poeta, que se aislaba y alejaba de la multitud, cultivaba un idioma literario exquisito, etc. JRJ fue un filo republicano, mantuvo su idea y, por ese motivo, abandonó España durante la guerra civil, pasando el resto de su vida entre EE. UU., Cuba y Puerto Rico, donde murió. Su poética viene marcada por una sobrecarga emocional, lírica de un individuo obligado a un destierro que se hace coro de la pena de una comunidad nacional. Se convierte en un poeta abate de una España obligada a abandonar su país. JRJ tenía una renta que le permitía vivir como escritor, aunque muchos de los escritores del tiempo no lo pudieron hacer.

### Por qué el exilio como periodo histórico y ámbito literario:

- Originalidad y calidad de la producción de los desterrados frente a la de la “España cautiva” (qué historia se narra y cómo se narra: los tres grandes ciclos narrativos sobre la Guerra Civil: Barea/ Sender/ Aub; ausencia de censura)
- Necesidad de reintegración historiográfica
- Literatura como fomento de la memoria histórica
- Cruces con la Historia del siglo XX (Segunda Guerra Mundial, totalitarismos europeos)

**Vertiente artística y filosófica:** exilio como metáfora de la condición humana y oportunidad para (re)plantear una cultura y una estética.

### Bloque 1 → una crónica mínima (literaria) del exilio

- Nociones básicas sobre el exilio republicano
- El testimonio literario de la diáspora: Guerra civil, Retirada, nostalgia y reivindicación republicana
- Textos: poemas de L. Felipe, L. Cernuda, P. Garfías, M. Aub

### Bloque 2 → destierro y transtierro: el caso mexicano entre aclimatación y desarraigo

- Textos: poemas de P. Garfías y L. Cernuda
- Relato de M. Aub

**Bloque 3** → la vuelta imposible; exiliados y expatriados en el tardofranquismo

- Los desengaños del tardofranquismo
- El exilio como condición permanente, entre realidad histórica y metáfora identitaria
- La ucronía como instrumento literario
- Textos: poemas de L. Cernuda, relatos de M. Aub, fragmentos de novelas de Juan Goytisolo, película (extra)

**Bloque 4** → literatura del exilio y universo concentracionario: los casos de Max Aub (campos franceses) y Jorge Semprún (Buchenwald)

- Textos: relatos de Max Aub, Jorge Semprún fragmentos de “El largo viaje” y “La escritura o la vida”

## BLOQUE 1. DEFINIRSE COMO EXILIADOS, (RE)DEFINIRSE COMO ESPAÑOLES

Está la idea de ver el contexto histórico y ver algunos mecanismos con los que las personas van redefiniendo su propia identidad, idea de nación y de pueblo. La necesidad de muchos autores era visceral de seguir hablando del drama general del pueblo español a lo largo de las décadas, cuando todo el mundo se olvidaba de lo que había pasado con la guerra civil española. Las monografías más importantes sobre el exilio republicano se publicaron en las décadas de los años 70; hay abundancia de autobiografías de los protagonistas del exilio, pero no se utilizarían hoy en día con el principio de objetividad de los manuales históricos. Una de las más importantes monografías de este periodo es la de Manuel Tuñón de Lara, por el que el exilio republicano (cit. en Caudet):

1. Es un éxodo de masa, no de categorías profesionales o grupos limitados → implicó a un medio millón de españoles, que no dejaron huellas sobre su propia experiencia porque formaban parte de la parte de la población que en los años 30 no podía dejar testigo: era gente analfabeta, trabajadora y que no tenía ambición de testimonio personal. Por eso, tenemos un hueco de testimonio, excepto en el caso en que nos llegaron terceras voces mediadoras, o sea las de los artistas;
2. Es un destierro debido a razones políticas → no significa que todos los españoles de la diáspora eran militantes políticos, sino simpatizantes republicanos;
3. Se desarrolla en varios países, bajo condiciones distintas;
4. Enlaza con la Segunda Guerra Mundial, que influye en las condiciones de los refugiados → esto lo veremos en detalle con la producción de Max Aub, que sufrió lo que estaba pasando en el territorio francés.

**Punto 1: éxodo de masas** → el exilio español no fue mayoritariamente un exilio de intelectuales, profesores, artistas y profesionales; en su mayoría los exiliados fueron en realidad obreros y campesinos (que varios países sudamericanos (se estaban desarrollando y eran interesados en un determinado tipo de desarrollo económico como en el caso de México. En algunos casos los intereses eran incluso raciales: en algunos países sudamericanos como la República Dominicana en los años 30 el discurso fascista era muy común y el presidente deportaba muchos españoles para deportar la raza. Los republicanos rojos servían para crear nuevos mestizos “más blancos” de los que ya existían) deseaban para su propio desarrollo, y que en Francia se quedaron como trabajadores comunes). El hecho de que a muchos profesores, profesionales, etc. se les ofreció reanudar sus trabajos, no quita que muchos trabajadores tuvieran que empezar **desde cero**: tuvieron que reinventarse. Hubo cambios en las **relaciones de género**: antes del exilio la mayoría de las mujeres solo trabajaba en casa o en el campo; al mismo tiempo, se reprodujeron dinámicas sexistas en el nuevo contexto precario. Un elemento que los autores de la literatura del exilio es que hay una parte muy grande de egoísmo: el artista típicamente habla de su entorno y de sí mismo. Los testimonios que tenemos son individuales, por lo tanto, presentan carencias a la hora de reconstruir un cuadro global. El problema de la literatura del exilio es: ¿hasta qué punto es representativa de esta situación sociológica?

**Los números de los exiliados** → en el momento de climax en finales de enero 1939 abandonan a España de golpe medio millón de españoles. Se verificó una serie de repatriaciones y la parte de España que se quedó en

el destierro cuenta con 300.000 personas. Hubo dos momentos principales que hay que recordar, porque muchos españoles no pudieron quedarse en sus casas durante la guerra civil y España cambió en dos ocasiones su capital. Se queda en Madrid una junta de defensa después de un asedio, y la capital de gobierno se muda primero a Valencia (nov 1936- oct 1937) y después a Barcelona (oct 1937-fin de la guerra). La guerra civil termina a la caída de Barcelona en 1939. Un cálculo aproximado de las cifras globales aproxima a unos 15.000 exiliados después de la campaña de Guipúzcoa, luego unos 160.000 con la evacuación del Norte, unos 24.000 con la evacuación del Alto Aragón, unos 470.000 con el éxodo desde Cataluña y unos 15.000 el éxodo desde la zona Centro-Sur. Esta última fase es la más desesperada de la guerra civil y la más desastrosa. Pero habría que contar otras evacuaciones (50.000 ca.) desde la costa levantina y los puertos catalanes; muchos (hacia 20.000) huyeron hacia las costas norteafricanas (en esta zona muchos españoles trataban de llegar a las costas de Marruecos y Argelia). Finales de marzo 1939: 15.000 republicanos atrapados en el puerto de Alicante, deportados por los fascistas italianos.

**Punto 2: destierro político** → represión durante el conflicto. Los derechos que habían conquistado durante la Segunda República quedan aniquilados por la nueva legislación franquista que elimina los partidos políticos, los sindicatos, con lo cual hay un temor de riesgo de la seguridad y de la integridad de la persona y de la vida, pero también de las familias. La represión franquista se extendía con facilidad no solo a un individuo implicado en cuestiones políticas, sino también a todo su entorno. En España la parte que ganó se convirtió en un dueño ideológico del país: ¿cómo veía Franco el conflicto? Para él no se trataba solo de conquistar territorios e instalarse en el poder con un gobierno autoritario, sino hacerlo con una idea precisa en su cabeza. La ambición de Franco fue la de cambiar el rumbo de la historia española: él no solo se consideraba como el general victorioso de la guerra española, sino lo consideraban como un nuevo Cristo salvador de España. Lo que él pensaba obtener con la violencia primero con el conflicto y después con la dictadura era una corrección de los males históricos que habían caracterizado la historia española. Franco quería restablecer la antigua gloria de España, hablaba de Imperio, con la metafísica de estar cumpliendo una misión también religiosa (defender y restaurar el catolicismo), ganar territorio para afirmar una misión histórica de España. Franco afirmaba “No estoy interesado en el territorio, sino en los habitantes” y utilizó la mentira: en 1939 dijo que la guerra estaba a punto de terminar y quien no tenía “las manos manchadas de sangre” no tenía nada que temer. En consecuencia, muchos españoles que se encontraban en exilio decidieron regresar a España porque no habían hecho nada para ensangrentarse las manos, porque se consideraban inocentes.

**Ley de Responsabilidades Políticas** (13 de febrero de 1939) → con esta ley se declara la responsabilidad política de las personas que desde octubre 1934 y antes del 18 julio de 1936 contribuyeron a crear la subversión de todo orden de que se hizo víctima España y de aquellas otras que a partir de la segunda de dichas fechas se hayan opuesto al régimen. Cualquier crimen contra la patria era un delito de rebelión militar y así se convertían a los españoles como criminales. Esta ley que acababa violando los derechos de la responsabilidad singular ya que si uno era culpable se castigaban a todos. Se juzgaban por tanto a los familiares y por eso se habla de extensión ilegítima del concepto de responsabilidad individual. Hay 50.000 ejecuciones entre 1939 y 1945 durante la posguerra con un impacto indeleble en la memoria colectiva. La política de la represión franquista fue una política que se basaba sobre todo en los denunciantes (vecinos, curas, alcaldes etc.). A pesar de todo, entre febrero y diciembre de 1939 volvieron a España de 200.000 a 360.000 refugiados. Algunos regresaron voluntariamente, otros porque fueron engañados pensando que con la dictadura de Franco algo había cambiado, otros de manera forzada para ampliar la represión, por tanto, se trataba de repatriaciones promocionadas activamente por la diplomacia franquista. De hecho, muchos fueron obligados a regresar porque Franco quería castigarlos para que no crearan una ideología diferente.

**Punto 3: distintos países de acogida** → los principales países de acogida fueron Francia, México, Argentina, Chile, República Dominicana. En abril de 1939, la presencia de refugiados se daba abrumadoramente en Francia:

- Francia → 430.000 → El país que nos ocupa mayoritariamente es, por tanto, Francia, el destino natural al superar la frontera pirenaica. Las cifras hablan claro: del medio millón de españoles que abandonan el territorio patrio entre finales de enero y comienzo de febrero de 1939 la inmensa mayoría sigue viviendo en territorio francés;
- Europa occidental (Bélgica, Holanda hasta la Segunda Guerra Mundial) → 3.000;
- URSS (cuadros del partido comunista español: eran militantes) → 4.000 (pocos a pesar de la barrera lingüística);

- Norte de África → 12.000 → situación de la que no se habla mucho porque los testimonios culturales que dejaron se refieren sobre todo a los campos de concentración, una de las fases más dramáticas del exilio. Se convirtieron de simples refugiados a deportados en norte de África en condición de esclavitud;
- América → 1.000 → en la primavera de 1939 muy pocos españoles consiguieron los visados para pasar a estos territorios. Los que consiguieron los documentos eran seleccionados (Pedro Salina, Jorge Villén, la familia de Federico García Lorca), porque la mayoría de la población no tenía los recursos económicos para pagarse el viaje. Muchos españoles no tenían interés a irse a Norte América, sobre todo debido a la barrera lingüística.

El legado cultural español en México y en Francia: ¿porque México sigue pareciendo un paraíso para los españoles refugiados, a pesar del número muy bajo respecto a Francia, y Francia se convierte en un infierno? La actitud francesa fue de indiferencia interesada y en algunos casos solo aparente. En realidad, era un desentenderse de la situación española por **miedo**: el marco de la historia europea estaba cambiando (Italia mussoliniana que intentaba expandirse en norte de África y los movimientos de la Alemania hitleriana). Francia tenía un problema geográfico muy relevante: fue invadida tanto por los alemanes como por los italianos (en la parte mediterránea, zona de Marsella) al final de la guerra. La política de Francia fue la **política de no intervención**: la crearon y le dieron una apariencia de respetabilidad diplomática Francia e Inglaterra (los que le dieron la vía libre a Hitler y, antes, a Franco). Esta política fue vergonzosa: la República no recibía ni apoyos militares ni armas, sobre todo por parte de Francia. Las únicas naciones que enviaron armas a España fueron la Unión Soviética y México, el país mundial que sale mejor parado de este periodo histórico, porque fue el más leal y solidal. La situación política interna de Francia era muy complicada: vale la pena recordar a dos primeros ministros, o sea, **Léon Blum** (junio 1936- junio 1937) y **Édouard Daladier**. Blum es una de las figuras más trágicas de la historia política francesa; era un exponente muy ilustre del partido socialista francés, un partido marxista que tenía como horizonte la posibilidad de la ruptura; formal y verbalmente siempre manifestó una profunda solidaridad con el pueblo español. Gobierna en la etapa en la que cualquier experto sostiene que es cuando la República española perdió la guerra: la fase inicial del conflicto determinó la pérdida, porque España no recibió armas y quedó ahogada a partir de la primavera-verano de 1937. Blum es uno de los pocos judíos del periodo, aunque pertenecía a la extrema derecha, y se convirtió en una máscara trágica e irónica. Se acuerdan sus lágrimas, pero cuando se trató de tomar decisiones se quedó atrás porque no quería convertir su nación en una nación beligerante. Blum fue sucedido por Daladier, que mantuvo una línea política reconocible: es una figura muy trágica que se despabiló cuando era demasiado tarde. Es el primer ministro que tiene que gestionar la primera fase de la segunda guerra mundial y hablamos de una “extraña guerra” francesa: en el territorio francés no se combate realmente, salvo en la frontera, hasta mayo de 1940, cuando los alemanes invaden a Francia y en dos semanas la derrotan y la aniquilan completamente. Los franceses se dejaron vencer por los alemanes. A partir de junio 1940 hubo dos semanas de combate y Francia firmó un armisticio con Alemania: a partir de ese momento la 3ª república francesa dejó de existir, el gobierno de Daladier se vaporizó y Francia quedó repartida en dos zonas:

1. la zona ocupada, donde mandaban directamente los alemanes;
2. la zona libre (definición sarcástica, porque de hecho no lo era), donde se forma un régimen generacionista, una suerte de república militar con una política filo fascista (colaboracionista respecto a Alemania e Italia) → régimen de Vichy con Philippe Pétain, que llegó al poder cuando tenía 80 años.

**Arthur Koestler, *Escoria de la tierra*** → autor que se lee muy poco porque alguien descubre una biografía donde se escribe que había violado a una serie de mujeres. Por eso, sobre su obra literaria se extiende una sombra. Como escritor y hombre político, merece la pena ser leído, porque es un autor de la primera fila, como Orwell. Este libro es una suerte de memoir que tiene el valor de cuadro histórico impecable y que describe como si fuera un diario como se puede desintegrar una democracia. Aquí se habla de una democracia que en el arco de pocos meses empieza a negar las libertades civiles de su pueblo y se convierte en un régimen autoritario. El paralelo simbólico que utiliza Koestler es lo de la muralla china: Francia empezó a manifestar indiferencia total respecto a lo que la rodeaba, como si fuera rodeada por la muralla china.

**Max Aub, *Enero sin nombre*** → los personajes se están dirigiendo a la frontera para escaparse y un español borracho empieza a discutir con un periodista francés.

¿Cómo se portaron los franceses a la altura de **la retirada**? La retirada fue la crisis humanitaria a nivel europeo más masiva, extensa e inédita. En territorio europeo, salvo la primera guerra mundial, no había vuelto a darse una crisis tan extensa. La retirada se gestionó de manera muy improvisada por parte de algunos agentes (la policía y los políticos franceses) de manera represiva: fue un éxodo de los españoles más débiles que tuvieron que abandonar su país en invierno avanzado con indumentos no adecuados por el viaje. Fue un éxodo de niños y ancianos: los exsoldados eran categorías demasiado peligrosas y había que apartarlos de sus familias, que quedaron separadas. Se perdieron niños, las mujeres se confinaron en estructuras específicas para mujeres como si fuera un castigo.



→ obras de Josep Bartolí (amante de Frida Khalo).

**Algunas etapas de la Retirada** → la carretera de la **Junquera** es uno de los puntos de salida y se nomina en *Enero sin nombre* de Max Aub: él siempre parte de un concepto profundo de realismo, o sea la literatura tiene que ser testimonio y conservar en elemento fuerte de veracidad. El “cómo” se narra tiene elementos de la narrativa fantástica: hacer narrar la historia a un árbol, haciendo contar la vida en el campo de concentración por un animal. Actualmente en la Junquera tenemos el Museo Memorial del Exilio. La otra localidad importante es **Port-Bou**: queda unido a Cerbère por un túnel de ferrocarril, por lo cual muchos españoles anduvieron. Fue la localidad en que Europa perdió a Walter Benjamin, uno de los más importantes pensadores marxistas del siglo XX, compañero y amigo de Hannah Arendt. Fue detenido por la policía franquista y su miedo era que la policía lo mandara a la Gestapo, porque era judío y comunista, por lo cual toma unas pastillas y se suicida. En Port-Bou se ha inaugurado una fundación cultural en honor de Benjamin llamada Fundación Angelus Novus.



→ Fuera del cementerio de Port-Bou se encuentra un monumento realizado por Dani Karavan llamando “Passages”.

**Los campos franceses** → es una cuestión problemática desde un punto de vista historiográfico: hay una historiografía francesa a partir de 1939 y una historiografía española que no dialogan mucho entre si y dan un cuadro de la situación bastante diferente. La versión española está construida por testimonios de los sobrevivientes y difiere bastante de la versión oficial francesa, que tiende a limitarla al periodo del régimen de Vichy. La memoria histórica francesa ha arreglado sus cuentas pendientes y se ha lavado las manos, porque el régimen de Vichy era filo-nazi, fue responsable del holocausto y se describe como el mal absoluto. Nos interesa lo que pasó en Francia a partir de 1938: se nota la falta de una correcta historización de los campos franceses en la bibliografía reciente. Una obra muy importante es “Le siècle des camps” de Pierre Rigoulot y Joel Kotek: la guerra y las masacres no eran fenómenos inéditos, pero el siglo XX y el contexto colonial es cuando el exterminio nazi adquiere un carácter terrorífico. En esta obra el mecanismo de los campos nace en la Cuba colonial por culpa de un general español que, cuando los cubanos se rebelan pretendiendo la independencia

del país, se inventa un mecanismo para eliminar a los rebeldes. En este contexto se crea un mecanismo para cerrar y alejar los rebeldes de la sociedad, porque eran un peligro. Se habla de un siglo ("Le siècle"), porque los campos de concentración habían vuelto al continente europeo como en el contexto de la ex Yugoslavia de 1991. La historia sí ha cambiado, pero a veces vuelve a repetirse. La versión más común presente en Rigoulot y Kotek es que en Francia hubo episodios que se confinaron a una primera fase (a partir de la retirada y determinados por la crisis humanitaria) y que el estado francés reaccionó de inmediato para mejorar las condiciones de vida generales de la población española. Luego, la situación volvió a precipitarse debido a Vichy. El cuadro que reconstruyeron los soldados españoles es distinto: hay unas primeras tentativas de recolección de la población española en la franja pirenaica: no se trataba de campos de concentración sino de estructuras concentracionarias. Se instalan e improvisan en las localidades de tránsito (castillos, escuelas, etc).

Etapas principales:

- campos "de recogida": Le Boulou, Latour-de-Carol y Bourg-Madame;
- primeros grandes centros de internamiento: Argelès, Saint-Cyprien, Le Barcarès, Arles-sur-Tech y Prats-de-Molló (único de estos que sigue en el interior de Francia, en la zona de Pirineos Oriental, mientras los otros se distribuyen en la playa). Se trata de campos ecuménicos, donde se encontraban todas las categorías de la población (mujeres, niños, hombres, jóvenes y viejos). Solo luego las mujeres se pusieron en campos menos terroríficos que tenían la forma de casas. Algunos elementos derivaron de falta de cuidado, de indiferencia de Francia a nivel de opinión pública respecto a los refugiados españoles.

Lo que podemos ver en esta fase es que empieza un proceso también de selección política con campos destinados a refugiados políticos, o sea campos de castigo reservados a una serie de personas, no solo españoles, que eran militantes políticos de izquierda. Los extranjeros en general se convierten en sospechosos y empiezan a entrar en los campos una serie de inmigrantes que tenían una vida normal con su visado en el bolsillo y que en poco tiempo se convierten en una amenaza para el país. Un ejemplo: castillo de Mont-Luis, enero-febrero de 1939, y Vernet reactivado para los anarquistas españoles, un potencial enemigo a la seguridad nacional. La estructura de estos campos era muy simple: crear una frontera artificial, por un lado, mientras por el otro era el mar. Los franceses de forma deliberada crearon un microcosmos. La mayoría de los franceses, cuando llega esta gente, está de acuerdo con tratarla como bestias de un parque zoológico, animales que habían entrado a Francia porque le había tocado el drama de la guerra y como eran rojos, de cualquier manera, se lo merecían. Se trata de un proceso de animalización del ser humano, un proceso básico en la construcción de los campos de concentración y para todas las grandes masacres históricas de la humanidad. Tampoco era causal la selección de los guardianes del campo: se trataba del más violento cuerpo de la policía francesa y se utilizaban a las tropas coloniales de Francia de aquel momento, porque no eran blancos, no podían comunicarse con los refugiados y se utilizaban para los trabajos sucios. Hay una jerarquía de la humanidad de los agentes implicados: se utilizaba la gente menos civilizada, lo que significaba menos problemas. De la experiencia de los campos, tenemos el testimonio gráfico de **Bartoli**, que acabó en el campo de Argeles, pero logró salir. Se trata de un aporte fundamental, para que esas estructuras dejaran de existir. El uso arbitrario de la violencia sirve para apagar todos los intentos de rebeldía. En la obra de Bartoli, el horror de los campos adquiere un significado a través de unos elementos fantásticos para construir un ataque de unos seres demoníacos que serían los guardianes del campo. En los campos se practican también formas de tortura, no solo violencia generalizada: el resultado final es la aniquilación, la desaparición del individuo.



**La etapa final: los campos africanos** → la Francia de Vichy no tenía interés en quedarse en su propio territorio a algunos miles de potenciales subversivos europeos, porque entendían que esos internados llevaban varios años no entusiastas del pueblo francés y con algún cambio del conflicto podían convertirse en partisanos. Si salían de los campos, podían coger las armas y rebelarse. Empieza una campaña masiva de deportaciones: a Aub le tocó y se activaron estructuras en Marruecos y Argelia. Estos campos eran una serie de upgrade respecto a los campos franceses y los llamaban los campos de la muerte, porque de allí no se volvía. Se habla de exportación de trabajo forzoso: los esclavos deportados a Norte de África eran los antifascistas europeos. La gente vivía en tiendas de lona en el bosque y esto tenía que valer para todo, aun para las temperaturas nocturnas que eran muy bajas. El mantenimiento y la fortuna histórica del mecanismo de los campos pudo mantenerse gracias a la opinión pública francesa.

**Gobierno Daladier** creó un fundamento político que abrió el camino a la gestión de la oposición política a Pétain:

- decretos contra los “indeseables” extranjeros (categorías que empezaban a sonar especialmente sospechosas): noviembre de 1938;
- creación de las Compañías de Trabajadores Extranjeros: abril de 1939 (emplearon a 55.000 refugiados) → medida absolutamente legal para esclavizar a miles de soldados españoles;
- “Loi des suspects” (ley de sospechosos): noviembre de 1939 (para extranjeros y franceses); sanciona el mecanismo de la **detención administrativa**. Se le da a la policía un poder absoluto: si yo soy policía, te veo por la calle y alguien me ha dicho que eres un sospechoso, yo tengo el poder de sacarte y llevarte a un campo sin una acusación, por eso no puedes defenderte. Se percibe la condición absurda de una detención que ocurría por puro azar y que se basaba en acusaciones que se desconocían por completo. El individuo es privado de su libertad de defenderse y de argumentar su propia causa.

Paradoja de los antifascistas europeos encarcelados por un Estado “antifascista” (caso de los italianos cuando estalla la II GM).

**Los testimonios de Aub y Koestler** → el estado vuelve a hacerse dueño del destino de una persona.

Los españoles en Francia y el exterminio nazi:

- 48.000 españoles fueron deportados a Alemania;
- 7.189 internados en Mauthausen, “el campo de los españoles” (4.815 asesinados);
- 1.000 internados en otros campos (Buchenwald, Dachau, etc); 200 asesinados;

- Unos 1.000 mas fueron asesinados por la Gestapo, bombardeos, etc.

## LOS EXILIADOS Y LA RESISTENCIA FRANCESA

Hubo una participación significativa (y olvidada) de españoles (y ex brigadistas internacionales) en la Resistencia francesa (maquis y Legión Extranjera Francesa). En la II GB muchos de los exiliados empezaron a organizarse de manera muy peligrosa (el riesgo inmediato era ir a la cárcel y perder la propia vida) para que en Francia se evolucionaran movimientos en contra de los fascismos europeos. Se organizaron de la manera que les tocó dependiendo del territorio y de las condiciones que les tocaban. Muchos de ellos, los maquis (un préstamo de “maquí”, darsi alla macchia), eran los que vivían en condiciones clandestinas y organizaban ocasiones de guerrilla. Semprún era uno de ellos: mientras estaba estudiando en la Sorbona de París, dejó los estudios y cogió las armas para hacer guerrillas. Luego, hubo otras formas que dependieron de unidades del ejército francés y de la legión francesa, que no era un cuerpo dotado de la gran fama y que no se puede clasificar claramente de manera política. Uno de los responsables de la liberación de Francia fue **Leclerc**, que luego combatió con Pétain y los alemanes. Muchos españoles se alistaban en la legión francesa para salir de los campos de concentración. En la literatura española reciente se reflexiona sobre este pasado histórico: hay que recuperar nuestro pasado, volver a contar de manera históricamente correcta y creíble, liberarnos del legado del franquismo, volver a recuperar lo que conocemos poco de nuestra historia. La participación de los españoles en la liberación de Francia viene a ser un ámbito muy sensible. La novela manifiesto de manera indiscutible por cuestión de calidad y de impacto que se ha traducido en muchas lenguas es de Javier Cercas: *Los soldados de Salamina* (2001). Se trata de una novela metaliteraria: lo que leemos es como una entidad, un personaje, un narrador, que se llama Javier Cercas y que no corresponde al autor auténtico, sino se construye una aventura como si fuera el origen de una novela potencial. Es un discurso metaliterario sobre como se da pie a un proceso que lleva a cabo la creación de una obra literaria. Parte en España con un episodio histórico y auténtico que tiene que ver con un intelectual fascista español de los años 30 que acaba preso de soldados republicanos y hacia el final de la guerra civil está a punto de ser fusilado. Consigue huir, pero le persigue un soldado republicano, que le impone que se pare y cuando este soldado está a punto de pretar el gatillo y fusilarlo, se detiene y le salva la vida. Uno de los primeros motivos que le interesan al Cercas ficticio en la novela es presentar una historia minimal e íntima, no una de las grandes batallas, porque es una anécdota que crea muchísimas reflexiones personales. El héroe, en este caso, es un soldado que tiene una duda en su conciencia y decide no usar la violencia y respetarle la vida a esta persona, con todo lo que esto implica. Hay una parte donde Cercas ficticio se obsesiona con la identidad del soldado desconocido y empieza una investigación: Cercas acaba en Francia en una residencia para ancianos pobres. Es un sitio triste y deprimente y cree haber identificado el soldado en un catalán que se está muriendo en ese lugar. En España, por tanto, empiezan a morir los protagonistas de la guerra civil, y lo que nos queda son los recuerdos y los testimonios de esas personas. El título de la novela es emblemático: hay dos posibilidades de lectura:

1. Llega un momento en que Cercas pudo formarse en la España de la democracia, por tanto, hablar de la guerra civil española es como hablar de la guerra de Salamina, o sea una guerra tan remota que no le interesa ni siquiera como pasado de su entorno familiar. Se trata de una investigación y la manera con que muchos españoles empezaban a desenterrar los huesos de sus abuelos enterrados;
2. Tiene que ver con la batalla de Salamina: fue la batalla de un ejército poco poderoso en contra de un ejército poderosísimo. La historia de esta batalla termina bien por lo menos para los griegos, que están a punto de sucumbir al ejército persa. De este punto de vista, es un título que tiene que ser leído de forma irónica, porque en realidad los españoles pierden la guerra mientras los griegos la vencen. Es una reflexión sobre que significa el espíritu heroico.

Dentro de *Los Soldados de Salamina*, el personaje de Miralles acaba combatiendo en una división que queda aniquilada en un combate con el ejército alemán y mientras Miralles le está contando a Cercas este episodio, Cercas tiene una epifanía, que le da la posibilidad de superar el bloque del escritor. Esta es la imagen sobre la que Cercas reflexiona: al comienzo de los 40, el pobre Miralles perdido en el desierto de Libia con sus compañeros estaba arrastrando una bandera que no era de su propio país, sino francesa, la cual se había convertido en otra cosa. Hay una idea de rescate de un anónimo, pero la historia no le ha dado los reconocimientos que les tocaban, porque han contribuido a la salvación de un país. Los asuntos de España era una alegoría de lo que estaba pasando en todo el mundo: defender a los españoles, significaba seguir defendiendo una determinada idea de unificación y de ideología política que se ponía en contra de los fascistas.

## LOS REFUGIADOS EN LATINOAMÉRICA: DIFERENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOECONÓMICAS DE LOS PERIODOS INICIALES DE ACOGIDA

Consideradas las condiciones de partida, hay personas que no quieren quedarse en Francia y tienen abierto el continente Latinoamericano, la opción mas comprensible pensando en la lengua, en la presencia de miles españoles que llevaban allí siglos y décadas. ¿Por qué no todo el continente latinoamericano?

### ARGENTINA

Argentina contó poco la presencia de una importante colonia de emigrados españoles (cerca de dos millones, 15% de la población). La década de los 30 fue de gran crisis económica, lo que dificultó la acogida de inmigrantes, también por leyes muy restrictivas que se aprobaron ya en 1938 (el contingente mas numeroso antes de 1940 fue de 90 personas). El país también contaba con una derecha muy agresiva (Falange argentina, etc.): era frecuente que las derechas internacionales miraban con simpatía hacia la España de Franco, la Italia de Mussolini y la Alemania de Hitler. Argentina fue uno de los primeros destinos de los refugiados políticos alemanes después de la pérdida de la guerra (cfr. Heichmann).

Desde un punto de vista cultural, hay ejemplos de refugiados españoles representativos de las décadas siguientes, como Rafael Alberti, Francisco Ayala (a su llegada en Argentina entra en contacto con la tertulia más representativa formada por Borges y Bioy Casares. Era una tertulia muy europeizada, poco militante ideológicamente, muy progresista y poco canónica desde un punto de vista cultural). La obra literaria de un autor se crea a partir de sus gustos estéticos, de su idiosincrasia.

### CHILE

A partir de 1939 (Frente Popular gana las elecciones), apoya abiertamente a los republicanos (aun reconociendo el régimen franquista en abril de 1939), pero con muchos ataques por parte de la derecha. Fue Pablo Neruda, como Cónsul Especial para la Inmigración Española (ya en 1934 fue destinado al consulado de Chile en Barcelona; había abandonado Madrid en noviembre de 1936), el que organizó la llegada del contingente de refugiados (unos 2.000) en el barco Winnipeg (el "barco de la esperanza"): Neruda tuvo que forzar la salida del Winnipeg cuando en Chile una crisis del gobierno estaba replanteando la acogida de los refugiados (que las derechas pintaban como maleantes y subversivos). Sin embargo, pronto los refugiados contribuyeron a reconstruir las zonas del país devastadas por un terremoto, y la percepción pública cambió.

Rafael Alberti, uno de los principales poetas del exilio republicano y más nómadas, escribe en Roma un poema ("Con Chile en el corazón") que es un homenaje a Neruda recién fallecido (23/9/1973): las autoridades no pueden prohibir el entierro público de Neruda, por tanto, se utilizó la ocasión del entierro para capturar muchos de los comunistas que simpatizaban por Neruda.

### REPÚBLICA DOMINICANA

La República Dominicana, gobernada por el dictador Rafael Leónidas Trujillo, acoge también a los españoles; entre noviembre de 1939 y mayo del año siguiente, llegaron cerca de 3.100 refugiados. Sin embargo, era un país pobre y con un clima muy duro, y un experimento de explotación agrícola fracasó; por tanto, Santo Domingo se convirtió sobre todo en una escala para otras naciones latinoamericanas (México en particular). Cuando los trabajadores azucareros españoles empezaron a organizarse y protestar, hubo una terrible represión (asesinatos) con el consentimiento de Trujillo. Hay un caso posterior sobre la violencia de la dictadura de Trujillo sobre el que Manuel Vázquez Montalbán ha escrito *Galíndez*, una novela sobre un caso importante, o sea el secuestro y asesinato de Jesús de Galíndez (1956).

### MÉXICO

El exilio mexicano tuvo siempre una idea de libertad limitada, hasta casos raros, como los intelectuales que no podían escribir sobre México y no podían entrar en la política del país de acogida. Cuando lo intentaron,

acabaron reprimidos por el gobierno mexicano, que se había convertido en conservador. La situación que se creó es la de una segunda España: se come la comida española, se siguen los hábitos españoles, etc.

- Figura clave: general **Lázaro Cárdenas** (Presidencia: 1934-40);
- Líneas generales de la política de LC para modernizar el País: emprendió una reforma agraria;
- Favoreció las organizaciones obreras y campesinas: respetó la libertad de opinión;
- Asentó el derecho de asilo para refugiados políticos extranjeros (ej. Trotsky, huyendo de la persecución de Stalin, pero también varios sudamericanos: cubanos, peruanos, venezolanos...);
- Mantuvo leyes a favor del laicismo del Estado. Tenía una base católica muy fuerte y militante: los cristeros eran movimientos católicos integristas armados que montaron una insurrección antigubernamental que parece a lo que hicieron los carlistas en España.

Era el México heredero de la Revolución, que veía en los republicanos españoles unos aliados naturales. En 1939 México era un país donde el debate público tenía un grado de libertad muy alto, aunque con toda una serie de límites que se dieron a partir de 1940, pero favoreció el desarrollo de un determinado tipo de la cultura del exilio. Los españoles pudieron afirmar su identidad de ideario progresista e izquierdista. Ya en agosto de 1936, Cárdenas había armado a la España republicana. Cárdenas empezó a plantearse la acogida de los republicanos españoles, en el caso en que estos perdieran la guerra, ya en 1937, a través de sus relaciones con Negrín; en septiembre de 1938 se abrió paso a la reglamentación de la emigración de los refugiados, estableciendo prioridades (favorecer industria, priorizar agricultura, comercio internacional). La comunidad emigrada española en México ya era mayoritaria en la industria, había una gran cantidad de terratenientes de españoles en México y ellos van siendo absorbidos por componentes étnicos y sociológicos que ya existían. México defendió también los intereses de España en la **Sociedad de Naciones** (contra la política de Francia e Inglaterra). Cárdenas favoreció también una rápida naturalización de los refugiados; muchos, por tanto, llegaron a ser ciudadanos mexicanos ya en los aa. 40. El intercambio cultural y el mutuo conocimiento entre mexicanos y españoles se dio sobre todo a través de la educación (maestros y profesores republicanos). El impacto de los profesores españoles en todos los ámbitos (desde los maestros de escuela hasta los profesores universitarios; e.g. en algunos periodos, la UNAM tenía un 60% de profesores españoles o de origen española) fue muy alto. Por otro lado, a los españoles se les prohibió cualquier intervención política directa, y muchas posiciones directoras no podían ocuparlas sino los mexicanos por nacimiento.

#### DESTIERRO Y TRANSTIERRO: ENTRE ACLIMATACIÓN Y DESARRAIGO

A diferencia de lo que pasó en otras situaciones, al México de Cárdenas le interesaba tener una comunidad de científicos e intelectuales españoles muy bien identificables, porque daban un enorme prestigio al país. La producción cultural del exilio español en México tiene un aspecto de arrogancia que no notamos en otras situaciones, porque no solo a los españoles se les humillaba, sino que tenían conciencia de su prestigio. En 1938 ya empieza la institución de la **Casa de España** por parte de Daniel Cosío Villegas y Alfonso Reyes (comparable a Rubén Darío). La Casa de España cambia de nombre (primera señal de que en México se iba con más cuidado cuando se manejaba la cuestión española) - porque sonaba demasiado ajeno al país - en **Colegio de México**, pero la estructura sigue siendo la misma de antes. Hay una editorial fundada por Villegas, o sea el Fondo de Cultura Económica (se llama así porque se equivocaron a registrarla en el registro público: el nombre hubiera tenido que ser Fondo de Cultura Ecueménica). Aquí los españoles del exilio pudieron empezar a publicar sus escritos bajo compenso económico. Otra editorial es la Joaquín Mortiz, la que publicó a Max Aub, y una de las protagonistas del boom de la literatura sudamericana (publicó Fuentes y García Márquez). Fue fundada por un exiliado español, Joaquín Diez-Canedo. Hay un panorama muy amplio de publicaciones en el periodo del exilio: como revistas tenemos:

- *España Peregrina* → idea de vagabundeo y odisea de la España de la diáspora. Fue fundada por Bergamín y Larrea. Su nombre cambia en el tiempo en Cuadernos Americanos en 1942. Los Cuadernos Hispanoamericanos es una respuesta franquista a los Cuadernos Americanos;
- *El Pasajero* (3 números, 1943; Bergamín);
- *Sala de Espera* (1948-1951; Aub) → deseo y situación de parálisis forzosa;
- *Diálogos*, 1964-1985 (fundada por Ramón Xirau – Colegio de México) → se reflexiona sobre la cuestión de establecer lazos culturales con la parte meso y suramericana del continente.

## LA REALIDAD SOCIOLÓGICA CONCRETA: PRIVILEGIOS Y TENSIONES

Peso de los “gachupines” (y “agachupinados”): México como tierra aun colonizada por España (Independencia: 1821) en las grandes propiedades, las industrias (textil, editorial, minera...), el comercio y el patrimonio inmobiliario (sobre todo en la capital).

Derecha conservadora en la comunidad inmigrada española → ambigüedad de su reacción: en un primer momento, anticardenista/antiinmigración (por razones políticas y económicas); luego, pro-inmigración en clave anti-indigenista/ racial. La figura del indio se transforma en un símbolo de alegoría, de alter ego, de fetiche cultural. En general los españoles no sabían nada de la parte indígena de la población mexicana, solo llegaron posteriormente a conocerla. El elemento de la Otredad, de lo Otro en la sociedad latinoamericana en general es el elemento indígena, porque antropológicamente se ha mantenido silencioso, porque se expresa en idiomas que el resto del mundo desconoce. El indio en la literatura del exilio no entra como realidad auténtica, sino como la figuración de la imaginación del autor. Cárdenas quería que los indígenas empezaran a entender y escribir español, a integrarse en el mundo laboral y el mundo del exilio español se integró a esta visión cardenista. Con el paso del tiempo, hubo la **asimilación parcial** de los exiliados a la comunidad española previa (cuestión de la “traición” del legado republicano): la tendencia natural de los españoles es asimilarse a una comunidad rica, privilegiada y que vive relativamente bien.

## LA TAXONOMÍA DEL EXILIO: CÓMO DEFINIRSE

Edward Said, *Reflections on Exile*:

- **Exiles** → “exile carries with it, I think; a touch of solitude and spirituality” → el español de destierro escribe literatura para expresar un deseo de desarraigo individual pero también comunitario; lo que se hace en darle al exiliado un realce espiritual, una condición metafísica a la experiencia del exilio;
- **Refugees** → “a creation of the 20th century state”;
- **Expatriates** → voluntarios; e.g. Henry James en Venecia; Joyce (Ulises es el héroe de la Odisea); Hemingway y Fitzgerald en Francia; Pound; Paul Bowles, William Burroughs, Jean Genet en Tánger. Un expatriado es una persona que abandona a su país y que se asienta en otro(s). Problema de la categoría de “expatriado” para el caso español (casos de Goytisolo, Ferrer, López Pacheco etc.): hay figuras que abandonan el país y escriben sus obras al extranjero + cuestión de los emigrados (el “segundo exilio”):
  - Desterrado
  - Desarraigado
  - Peregrino
  - **Transterrado** → definición, muy discutida, de José Gaos (uno de los primeros a entrar en la Casa de España en 1938): exiliados en países de habla hispana, sobre todo México; condiciones privilegiadas para los intelectuales; Caudet considera que el termino es una edulcoración de la experiencia de desarraigo de los exiliados.
    - F. Ayala: España peregrina / España cautiva;
    - Aub: poesía desterrada / poesía del interior, soterrada (“en espera de luz”);
    - Salina: desterrados / in-terrados.

## EL EXILIO COMO TESTIMONIO POLITICO Y MORAL: LA RETÓRICA DEL DESTIERRO TEMPRANO

Manuel Azaña (ultimo presidente democrático de la historia española), *La velada en Benicarló; diálogo de la guerra de España* (abril de 1937, Barcelona): es un diálogo entre protagonistas anónimos en la guerra civil. Uno de ellos es un alter ego de Azaña y encarna una versión pesimista porque el presidente había entendido que iba a perder la guerra. Es la actitud de un héroe estoico: lo que le espera en el futuro al ser humano es la mala suerte, pero conlleva una integridad moral. La perspectiva del destierro y de la derrota es algo que ha dado un salto conceptual a la dimensión filosófica de visión general de la condición humana: cuando los autores se apartan del dato inmediato de la reivindicación inmediata muestran la condición humana permanente. El hombre, condenado a morir, vive su vida como un permanente destierro: visión existencialista.

María Teresa León (esposa de Rafael Alberti), *Memoria de la melancolía* (1970): fase terminal del exilio. Terminó esta obra cuando los dos viven en Roma. Hay un momento donde la autora se dirige a un interlocutor ideal, o sea los jóvenes estudiantes, los españoles que han crecido después de la guerra civil bajo Franco que se iban a Roma a visita a Alberti y León porque eran los testigos de la guerra civil. Metáfora del desastre e idea de agarrarse a algo; idea de que cada republicano de la diáspora se transforme en un narrador de su propia historia → literatura como testimonio.

Paulino Masip, *Cartas a un español emigrado* (1939, escritas y publicadas en México): obra ensayística en los primeros meses de su llegada a México. Se trata de un texto de propaganda militante: cada español exiliado era una suerte de parcela de demostración viva de la II República recién derrotada. El tono es ultra retórico: es como si cada autor se encontrara en un contexto de mitin político dando un discurso.

Esta primera generación del exilio opina que el exiliado es el único representante de la II República y de la España en general, de la autentica identidad española a través de los siglos. Hay un proceso de manipulación de la realidad, a través del cual se crean los nacionalismos. Se escoge lo que interesa de una historia concreta, se lo manipula y se crea una propia versión de la historia. La primera generación fue de intelectuales de la extrema izquierda, internacionalistas, que escribieron obras de un nacionalismo cultural (no solo) y político realmente muy acusado. Hay un poeta que pasó por Argeles, Amieva, que escribe un poemario intitulado *La almohada de arena* sobre los refugiados del campo de Argeles. Todo esto lleva a un desarrollo de un lenguaje mítico/mesiánico, es que remite a dimensiones del pensamiento humano que no son históricas ni racionales. María Teresa León, por ejemplo, habla de “regresar con la ley” en el sentido de regresar con la fe.

Una contra reflexión: Francisco Ayala, “*Para quien escribimos nosotros*” (1949) → escribe este artículo después de 10 años del comienzo del exilio, cuando se encuentra en Argentina y se pone la pregunta de los intelectuales del momento, o sea: los intelectuales del exilio ¿Para quién escribimos? Su respuesta es: estamos repitiendo de forma obsesiva las mismas cosas que hace 10 años. Ayala utiliza un tono extremadamente duro y explícito: esto se debe principalmente al hecho de que se encuentra en Argentina, porque si estuviera en México rodeado de comunistas probablemente no hubiera escrito lo mismo. Discute el mito de la guerra civil y de la España republicana y, al ser un intelectual extremadamente honesto, Ayala dice que hay que tener cuidado porque se está repitiendo una versión de la realidad que le está falseando, siendo ellos cómplices de un mecanismo de creación de mitos que no se diferencia mucho de lo que están haciendo los enemigos franquistas en territorio español.

## LEÓN FELIPE (1884-1968)

Felipe fue un autor muy idiosincrásico y peculiar dentro la dimensión del exilio y se presenta con un “poeta de poetas”, o sea un poeta que recoge un determinado ligado.

Poema *Auschwitz* → de alguna forma se alinea con la gran pregunta que se planteó el filósofo Theodor Adorno en 1949 sobre la posibilidad de escribir poesías después de Auschwitz, o sea un acto de barbarie, porque Auschwitz era el momento de la historia de la humanidad donde se rompía la posibilidad de contar el horror. Felipe juega con la idea de Auschwitz como límite, con la idea de la ruptura del violín, algo que bíblicamente remite al salmo del pueblo judío colgando la cetra de los árboles porque Dios los ha obligado a la dimensión del exilio.

Quasimodo, *Alle fronde dei salici* → poema escrito mientras estaba terminando la II GM en Italia y parece mucho al poema *Auschwitz* de Felipe. Este poema tiene que ver con la filiación de los poetas de los que habla Felipe.

Los poetas infernales tienen que ver con una visión de los poemas como expresión de la poesía de la sombra y de la rebeldía y los que se encuentran repetidamente como padres nobles y que Felipe seguía citando como maestros son:

- Walt Whitman, autor de “Hojas de hierba” (1855), el grande cantor de la civilización norteamericana, de un mundo nuevo, y esto tiene un peso cuando Felipe se encuentra en México en la dimensión del destierro;
- William Shakespeare, el pardo;

- Friedrich Nietzsche, que Felipe coloca entre los poetas, autor de “Así habló Zaratustra”, filósofo que fraguó una idea de rebelde súper humano interprete del sentimiento trágico de la vida.

Cuando estalla la guerra civil, León Felipe ya es un poeta maduro en términos de edad. Llevaba unos 20 años de actividad poeta en 1939, aunque no fuese entre los poetas mas conocidos de aquel momento. Felipe es la demostración mas paradigmática de como la dimensión del exilio da una orientación distinta a la hora de un poeta en términos de temas y perspectivas, pero la actitud literaria y la personalidad de esta figura muestra una continuidad enorme respecto a su obra anterior.

Su primer poemario es “Versos y oraciones de caminante”, que remite en el título a su poética de ser un poeta vagabundo: “oraciones” porque en toda la retorica poética de Felipe hay un componente casi de plegaria, de salmo, de algo que se recita y que a menudo es repetitivo, anafórico y siempre tiene una orientación espiritual; “caminante” es un termino que, como viajero, peregrino, es autentico de los leitmotivs dentro de su obra y tiene un fondo biográfico real importante, porque Felipe fue uno de los poetas mas transnacionales de su periodo, sobre todo si se considera la situación española. Los españoles cuando se movían se iban a Paris, regresaban a la España bastante provinciana y allí se calaba el asunto. León Felipe, en cambio, tiene una trayectoria diferente antes de empezar a escribir poesía: acaba en África cuando todavía es joven. Cuando él está en México durante el exilio se define como europeo y norteafricano. Es un poeta que ya antes de 1938 (cuando se exilió a México) había vivido en México una temporada importante. Allí se había relacionado con Alfonso Reyes, que a su vez había vivido una larga temporada en España. A partir de estos individuos se abren rayos que son iniciativas culturales e, a partir de 1938, también instituciones culturales. Cuando León Felipe llega a México, será acogido por la Casa de España.

Otros textos interesantes son *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña y Español del éxodo y del llanto. Doctrina, elegía y canciones* (publicado por la Casa de España, en 1939, imprimido después de haber sido ya declamado al público en iniciativas organizadas por la Casa de España. Lo escribió casi todo en el barco para irse a América. Lo reedita solo muchos años después). La oralidad es un aspecto muy fuerte en sus obras, que son poemas de mitin, son actos públicos; es central la dimensión de la performance oral de los poemas. Felipe también es consciente de que su público se compone principalmente de españoles exiliados. Se autoplagia mucho, hay temas recurrentes y textos que retoman mucho de la producción antecedente y adelanta versos enteros de la producción sucesiva. Él decía: “soy un poeta pobre, vivo del estribillo, voy repitiendo con pocas variaciones y vivo como ataba una noria”; utiliza imágenes de un mundo humilde, domestico y casi primitivo. La imagen de la poesía como canto o música es muy frecuente en Felipe. El *Payaso de las Bofetadas y el Pescador de cañas* es un poemario que escribe en Barcelona en 1938, cuando Barcelona es bombardeada constantemente: llega un momento en que Felipe huye con un barco que lo lleva a Latinoamérica con un año antes de los otros exiliados. Escribe este poemario dentro del propio barco y esto es algo que le pasa también a Max Aub y Pedro Garfías.

Otro subtítulo significativo: *Español del éxodo y del llanto* → se evidencia el componente emotivo, el llanto. El primer poema es una expresión del sentimiento que prevalece, o sea el llanto, una forma de dolor que purifica al Hombre (concepto general de la humanidad).

*Doctrina, elegías y canciones* → “doctrina” en el sentido de catecismo, enseñanza básica para niños; “elegía” porque es un poemario donde se conoce la muerte de la I República española, por lo cual es un poemario del duelo más intenso; “canciones” remite a la idea del canto y de la manifestación en publico de la forma primordial del canto.

### REPARTO (1939)

Poema creado y publicado en un arco muy breve y es uno de los más famosos del exilio español en general. Está la **idea del llanto**, entendido como sufrimiento, pero también compasión, en el sentido de sufrimiento compartido por una comunidad nacional muy extensa.

Idea de que España solo puede ser salvada por los poetas → está Prometeo como referente mitológico rebelde en contra de los Dioses que le están negando algo fundamental a los seres humanos. Prometeo es una figura intermedia entre hombres y divinidades pero que se revela ser en contra de las segundas hasta tal punto que roba el fuego, se lo da a la humanidad y luego sufre un castigo muy violento (un águila le come las entrañas). Un acto de rebeldía, de sacrificio → Prometeo es también Cristo. Este es un salto hacia arriba, pero hay también un salto hacia abajo, porque tenemos a Prometeo y a Cristo, pero también al Don Quijote. En el *Payaso de las bofetadas* hay una figura cómica, el payaso que en circo sufre en su carne las bofetadas para entretener a un

publico; es una figura c3mica, rid3cula, hasta despreciable (payaso como alegor3a del ser humano en general). Don Quijote es una encarnaci3n una m3s de la Espa3a que Felipe pretende representar como poeta: el poeta es Prometeo, es el clown, es Cristo, pero tambi3n Espa3a como colectividad es todas estas cosas. Aqu3 Felipe juega entre dos mesas: puede ser Espa3a en general en toda su historia como concepto metaf3sico y la Espa3a del exilio, de la di3spora. Hay siempre un aspecto de espiritualidad que siempre es pol3mico: el clima hist3rico de aquel momento hac3a probable que cualquiera discusi3n sobre la espiritualidad del ser humano se convirtiera en un debate pol3mico porque hab3a una parte de Espa3a que acababa de ganar la guerra y que se presentaba como la representante de la religi3n aut3ntica, la defensora de la espiritualidad de occidente y todas otras cosas a las que la Espa3a de la di3spora intentaba de contraponer un discurso alternativo.

*Reperto* se abre con "la Espa3a de las harcas no tuvo nunca poetas" → "harca" es un termino que viene del 3mbito militar de los ej3rcitos norteafricanos y se utiliza sobre todo para un grupo de hombres armados de contesto marroqu3. Es un t3rmino pol3mico porque Felipe se est3 refiriendo (diciendo, luego, "de las harcas cayeron los arzobispos" → ox3moron) a Franco. La pol3mica consiste en lo siguiente: Franco, que se hab3a presentado como el defensor de la cristiandad en la propaganda republicana, era el se3or que hab3a masacrado a su propia gente gracias a tropas moras mercenarias sacadas del Norte de 3frica y que eran musulmanes. Hay todo un dialogo que Franco establece con los marroqu3es y ha permitido que Espa3a quedara invadida por los moros que los espa3oles mismos hab3an expulsado a la altura de 1609. Hay todo un fil3n de propaganda literaria en el Romancero de la guerra civil por parte republicana que es absolutamente racista: la figura del moro era la del invasor por antonomasia. Las tropas de regulares marroqu3es cuando actuaron en Espa3a eran de las m3s brutales, porque violaban, castraban a la gente con machetes. La conquista sobre todo de Andaluc3a fue absolutamente brutal.

Concepto de los "hombres all3 en la Colina" → probablemente Felipe lo saca de la cultura norteamericana como emblema del esp3ritu estadounidense, pero sobre todo es la colina del exterior de Madrid. Madrid esta rodeada de colinas y eran el sitio desde donde el ej3rcito intentaba defender a la ciudad (puesto de vigilia).

"El hombre del Capitolio" y "el hombre de la Bolsa" son los dos tipos de hombre contra los que se manifiesta mas violencia don Felipe. El hombre del Capitolio es el dictador, el hombre que usa una forma de poder para imponerse sobre los dem3s; el hombre de la Bolsa representa los mercaderes, que se contraponen a la idea de espiritualidad que queda encarnada en el poeta idealizado del que habla Felipe.

El cristianismo de Felipe por una parte es muy intenso (referencias a la figura de Jesus), pero siempre hay un tipo de mecanismo retorico para desmarcarse de una idea de religi3n tradicional (dice "h3retica" como expresi3n de la rebeld3a prometeica → derecho de libre albedr3o que puede desembocar en un acto de desaf3o en contra de la divinidad).

3ltimo verso: "si yo me llevo la canci3n?" → hay una antolog3a po3tica sobre esto porque es como una forma extrema de autoconciencia por parte de los intelectuales espa3oles a la altura de 1939. Primero por lo que pas3 hist3ricamente: la mayor3a de los poetas espa3oles se exiliaron; pero hay una posdata a este poema de Le3n Felipe porque luego este poema se repiti3 de forma casi inalterada durante casi 20 a3os. Llega un momento en el que el propio Felipe, aprovechando una ocasi3n cultural, se desminti3 a si mismo p3blicamente con un texto bastante valioso. En 1958 hay un premio que una serie de literatos y editoriales mexicanas le conceden a un texto en lengua espa3ola de cualquier naci3n. Ese a3o lo gana un poemario de una joven poeta espa3ola (que public3 en la Espa3a franquista) 3ngela Figuer Eymereich, que no se ha reimpresso ni le3do mucho, pero tuvo su momento de visibilidad. Es una de las muchas autoras y autores que empiezan a manifestarse en la segunda mitad de los a3os 50 y es la primera generaci3n de poetas que empezaron a escribir aut3nticamente de oposici3n antifranquista → empiezan a publicar muchas mujeres. Le3n Felipe, en esta ocasi3n literaria, declara que est3 avergonzado a prop3sito de su poema *Reperto*: es una manifestaci3n muy t3pica que no le pasa solo a 3l. Reflexionando sobre lo que ha creado la cultura del exilio, sobre todo a partir de 1939, el balance que saca es negativo, una admisi3n del fracaso de la cultura del exilio republicano. La mayor3a de las personas que la crearon, a distancia de unos 20 a3os, le daban agonizante, como poco fruct3fera; era una cultura que no se hab3a sabido adaptar a unas nuevas circunstancias y no se hab3a sabido renovar; no hab3a encontrado a un publico (cfr. Ayala: ¿Para qui3n escribimos nosotros?). *Reperto* es un texto que viene a ser simb3lico porque es una suerte de term3metro de lo que pasa con la cultura del exilio; nos sirve en una dimensi3n futura para verificar lo que se cre3 a partir de ese momento.

En el *Payaso de las Bofetadas* (Estética) hay mucha prosa. Felipe siempre escribe versos muy largos. Casi es manifiesto de su poética. Dice que la poesía es para ser recordados y que se puede hablar de todo, aún de cosas sin gran valor artístico. El lenguaje es mixto, no siempre coloquial ni siempre áulico.

## PERO POR QUE HABLA TAN ALTO EL ESPAÑOL

La anécdota inicial, la idea de la que parte León Felipe para montar la polémica de este texto viene adquiriendo una dimensión universal incluso cósmica, es la que testimoniaron todos los españoles que se asentaron en México en aquel periodo: esto es uno de los datos de diferencia lingüística y prosódica que advirtieron los españoles del exilio. Claro, compartían un idioma, pero hasta cierto punto. Había dos cosas que les molestaba a los mexicanos del español de España: la dureza del habla, sobre todo si la gente no era andaluza, y el tono de voz (los españoles, cuando contaban sus tertulias en los cafés, era como si estuvieran gritando). A partir de allí, Felipe construye una serie de interpretaciones simbólicas: el hablar alto, el vivir en las nubes o, en cambio, bien arraigado a la tierra es una manera de decir que le molesta al resto del mundo que los españoles como pueblo sigan chillando porque están defendiendo su dignidad de pueblo derrotado.

Las figuras que se denominan son los pedantes y los rabadanes: “rabadanes” es un termino cuyo sinónimo es “mayoral” y es bastante arcaico; se trata del líder o coordinador de un grupo de pastores, el pastor jefe. En un plano simbólico, puede ser un líder político tanto autóctono como mundial. En otros textos, los rabadanes son los políticos de la Sociedad de Naciones en Ginebra.

Es significativo que este poemario naciera y se publicara dentro de un ambiente español, porque Felipe hace otra jugada de las suyas: primero, hablando de América, dice “descubrimiento” y no “conquista” y se queda con la imagen poética de las naves españolas que llegan y que descubren algo inédito y potencialmente maravilloso. En realidad, ellos no están descubriendo nada, porque aquellas tierras ya eran habitadas. El problema real es el primer contacto con la América indígena. Es una muestra de como el problema indio siempre se mantuvo peliagudo para los españoles europeos, incluso para León Felipe, porque no conseguía engastarlo en su horizonte mental (porque la conquista de América remite a Cortés y Cortés remite a la conquista armada y militar, abusos y masacres). Dentro de este poema, hay algo que es un agujero negro e incluso luego se justifica con un razonamiento teleológico a posteriori: justifico algo que pasó en el siglo XVI para decir luego que es la tabla del naufragio de Europa entre 1939 y 1945, pero desde un punto de vista historiográfico es insostenible, simplemente se dieron las condiciones para las que luego parte de Latinoamérica abrió sus puertas a una cantidad importante de refugiados españoles. Aquí el discurso poético está creando un falseamiento de la realidad, que no es tan distinto de lo que luego hace la derecha cuando aplica los mismos recursos. Luego hay un segundo grito, que es el de justicia, que encarna en la figura de Don Quijote la visión que dio Felipe la visión del Don Quijote y esta es inédita hasta cierto punto, porque lo que hace el autor es continuar una idea ya bastante romántica (nacida y desarrollada a partir del siglo XIX) de Don Quijote como personaje espiritual.

*Y no sé nada* (p. 190) → León Felipe a veces utiliza unas metáforas y analogías curiosas, como el caso del primer verso “yo no soy más que un hueco y viejo embudo de trasiego” (imbuto per travasare dei liquidi): ¿qué significa? Significa que el poeta es una figura muy humilde que sirve para transvasar algo. Para León Felipe el poeta es un puente de carne y hueso, pero también metafísico entre condiciones distintas de la evolución de la condición humana; el poeta es el que a lo largo de las civilizaciones le recuerda al ser humano que no tiene que pertenecer necesariamente a un mundo ruin, o sea que su vida no tiene que ser necesariamente la de un animal escasamente racional destinado a morir y punto, sino que puede pertenecer a un mundo noble del espíritu. Además, la idea de tener un poeta armado dentro de la poesía de un republicano de 1939 viene a recordar la imagen del poeta soldado del conflicto.

Para León Felipe, la república era la concreción en la vida social de las personas la idea de la metáfora social de justicia en la Tierra, no en una dimensión trascendente. Don Quijote en su locura es el primer paso a través del que el hombre ilustrado e iluminado por el fuego de la creación poética entiende que la vida es modificable y que se puede mejorar constantemente. Para Felipe Don Quijote no es solo figura literaria (como Edipo, que es rebelde en contra de una injusticia cósmica y no acepta su destino infeliz, Fausto, que quiere más y vende su alma en un pacto con el diablo, Zarathustra, en el sentido de la creación filosófica de Nietzsche). Son los sueños de los hombres, que, con la sangre, componen la historia. Quijote es el payaso de las bofetadas, un clown, un loco. Pero su locura tendría que ser la verdad porque sus ideales son justos. Felipe juega con una

condición de derrota histórica indiscutible, pero la parte de España que merecía la pena conquistar ya se ha ido. Hay también un sentimiento de humillación en el exilio cuando predomina la lucidez: es una manera psicológica para mantener una integridad personal y colectiva.

### DIRÉ ALGO MÁS DE MI PATRIA

Símbolo del ave → recuerdo de niñez que se encontraba en el huerto de su casa donde vivió su infancia. “Hereditad” significa factoría, casa de campo. “Esta ave huidiza” podemos llamarla Justicia, el sueño, la señal de la justicia potencial. Felipe se caracteriza a sí mismo como el vagabundo que ha tenido que atravesar las fronteras del globo en búsqueda de la justicia que coincide con una presencia divina potencial dentro de la vida de los seres humanos. Recuerda su regreso a España en 1936, justo antes del comienzo de la guerra civil, y de la huida posterior. Estamos en el campo de una figuración poética: la patria es una paradoja, porque no es algo del que uno proviene, sino una potencialidad futura; es una patria constantemente aplazada que solo se puede crear a partir de esa mezcla de realidad y de sueño que se encarna en la figura de Don Quijote; es algo que existe potencialmente y que tiene una ventaja respecto de la patria de Franco, que tenía unos fundamentos bien marcos y pesados. Esta patria imaginada y utópica es menos nefasta y criminal que habla de la potencialidad de solidaridad entre los hombres en cambio de los mecanismos de exclusión de los que había sufrido los españoles de la diáspora.

La poesía de Felipe vive de variantes: es un poeta que se repite mucho a sí mismo, pero hay variaciones desde un punto de vista diacrónico. A partir de 1938 Felipe revisita su propia colocación dentro de un determinado país o dentro del cosmos. Las “ganas inmensas de dormir” revelan el cansancio del poeta que revela que su edad ha entrado en su senectud.

Estos versos son la enésima escritura de versos anteriores, o sea del *Payaso de las Bofetadas*, donde escribía “la España inmortal de la sangre”, que da una idea de continuidad trans-histórica vista desde una perspectiva republicana. La formulación es mucho más poética de lo que encontraríamos de allí a 5 años y se empieza un proceso de creación de retórica literaria. La dimensión es transnacional, pero para Felipe se trata de una perspectiva futura. Empieza a escribir este poemario cuando estaba en España y lo reedita cuando se encuentra en el barco para la travesía del océano. La opción del destierro y del abandono del país se relee como una potencialidad positiva: una vez más la tendencia del poeta es la de relacionar al individuo con el cosmos, un tipo de orden superior, de dimensión metafísica que es bastante difícil clasificar si tuviéramos que ajustarnos a una dimensión estrictamente confesional. Se trata de un mundo híbrido que tiene un escenario que le permite superar también la desgracia de los eventos inmediatos de la historia. Hay un poeta, Pedro Garfias, que a la hora de abandonar España y encontrarse en el Sinaia tendrá una perspectiva dentro de un poema suyo que se parece mucho a este texto de León Felipe. La **patria**, al final de este poema, es un concepto bastante contradictorio, porque no es algo histórico o que tenga fundamentos sólidos, sino es algo puramente idealista, que el poeta o el español en general tiene que construir constantemente, es una dimensión futura y no pasada de la colectividad. Eso significa que tanto el individuo como la colectividad no tienen raíces profundas, sino son unos peregrinos constantes. Esta primera generación del exilio utiliza una serie determinada de términos para señalar cómo la poética de Felipe es una continuación de algo intrínsecamente suyo que formaba parte de su estructura mental y su visión de vida como poeta.

### ROMERO SÓLO (1943)

Previendo una condición del destierro, tenemos una poética que se acerca de forma muy evidente a lo que vimos en la clase anterior: la dicotomía de Felipe, la farsa, el tablado, la dimensión de performer, de payaso, pero al mismo tiempo la dimensión sagrada de la existencia. El individuo se deja vencer por una determinada rutina, por tanto, en su vida cotidiana se repiten los mismos gestos y funciones. El poeta tiene que ser algo distinto y la dimensión del viaje constante, de peregrinaje, de la romería debería ser algo connatural en todo artista, para que la vida no le gane la partida. Cuando habla de la **justicia**, habla de la gran figura de la autoridad política y religiosa pero también el bufón que interpreta una visión muy humana de la justicia en el Quijote → Felipe constantemente combina el altísimo y el ínfimo aspecto de la vida.

## DIRÉ CÓMO MURIÓ

Símbolo del pájaro, de la heredad de la infancia del poeta = sentido de justicia que el poeta persigue y piensa haber encontrado en la España de 1936 y aquí encuentra su forma en el airón. El contexto histórico de este poema es el campo de protesta de la Política de la no Intervención, indiferente al destino de España y que condeno a la España republicana. La espada se refiere a los armamentos, per en términos simbólicos, la lanza rota del don Quijote. La “asamblea” se refiere a la Sociedad de Naciones de Ginebra.

Hay un **simbolismo lumínico** de una dimensión de búsqueda constante de la justicia que en esta representación alegórica de la Sociedad de Naciones es un bien que no le interesa absolutamente a nadie. A partir de “yo no soy la virtud”, Felipe recupera un concepto no inédito, pero bastante significativo en la producción literaria de la primera fase del exilio: España como país espiritual. La voz poética que habla por boca de la personificación de España dice que no es la virtud, que no puede encarnar una idea eterna de virtud, porque su historia está manchada de sangre: Felipe admite que la historia de España en los siglos se ha realizado también gracias a una serie de masacres y de crímenes. Evita cuidadosamente un acercamiento histórico a la cuestión de la conquista de América, en cambio da una visión filosófica de ella. Aquí admite algo más: un tópico, luego muy difundido en los bandos ideológicos, del **cainismo** a entremetarse entre hermanos a través de guerras civiles y conflictos que se desarrollan dentro de un propio país. La locura española, al final, aunque haya producido centenares de miles de muertos, es una muestra de esta calidad diferencial del español, que es su elemento espiritual, su capacidad de ver mas allá de los elementos materiales de la vida y del aspecto pragmático de la historia. Aquí Felipe está construyendo una oposición esencialista en contra de Inglaterra: la poesía española del exilio de este periodo si tiene que elegir un país al cual dirigir insultos e improperios es Inglaterra, no Francia, porque encarnaba una idea histórica que se prestaba más a un encuentro frontal. Se trata de una construcción muy peligrosa, porque si leemos el ideario franquista del mismo periodo se basaba en la misma visión de la historia.

En la 4ª estrofa de p. 250 → capacidad de Felipe de crear parejas de términos y sintagmas contradictorios (el cascabel, o sea el bufón, y el penacho, o sea de la armadura del soldado).

Poemario *La insignia* (1937) → es un poema que Felipe no recupera en su colección completa en otro periodo histórico, o sea cuando la historia mundial había cambiado de manera radical. Cuando lo escribe, Felipe está en el primer año de la guerra civil y la II GM no había estallado todavía. Habían pasado una serie de cosas: en 1936 la Italia mussoliniana había completado su etapa africana conquistadora en Etiopia; la conquista de Abisinia había sido considerado un crimen mundial por la Sociedad de las Naciones. Un año después, Felipe, para criticar la actitud de no intervención de Inglaterra, escribe que Inglaterra es “la vieja Raposa avarienta que tiene parada la Historia de Occidente / hace más de tres siglos / y encadenado a don Quijote” → colapsa el imperio español y empieza un predominio mundial de Inglaterra a partir de sus conquistas marítimas. Hay un revanchismo, un rencor nacionalista, por parte de LF: es el siglo donde Inglaterra está engañando a Dios → Inglaterra se ha adueñado de una historia “pequeña”, la de las conquistas materiales, del comercio, de los mercaderes, pero luego hay la historia “del espíritu” que sigue siendo en manos de España. Esta suerte de juicio final viene a coincidir con el juicio de Dios: cuando se ajusten cuentas, España siempre estará al lado de la divinidad → visión fanática de la historia. En 1937 cuando Mussolini acaba de masacrar a Etiopia como acto criminal, Felipe es capaz de decir que casi prefiere los totalitarismos italiano y alemán porque, aunque presenten aspectos condenables, tienen un elemento espiritual, del que carece totalmente esa Inglaterra mercantil que ha abandonado a España.

Hay muchos elementos ideológicos de la España del exilio que sigue siendo de valor educativo para el futuro, pero siempre tenemos que ejercer comentarios críticos y tenemos que vigilar sobre las barbaries que aun las mejores mentes son capaces de publicar.

## AHORA DEFINIRÉ LA HISPANIDAD (1943)

En este poema, lo poco que quedaba de historia manejable, sólida de los poemas anteriores se desintegra completamente porque entramos en una pura dimensión espiritual: el sacrificio de España en la guerra civil se convierte en un símbolo. En este poema ni siquiera es indispensable o recomendable que la España republicana recupere su territorio histórico. No es importante para Felipe que alguien vaya a ayudar a España a liberarse de la ocupación franquista, porque el sacrificio de España se ha convertido en un símbolo eterno que va a

superar la muerte física. Felipe utiliza una serie de hipérbolos para producir una espiritualización extrema de la patria que es el resultado casi inevitable del desarrollo de su poética.

“Tu reino no será de este mundo” → frase que le pronuncia el Mesías a Pilato → símbolo de sacrificio: es necesario que Jesús acabe sacrificado para poder redimir a la humanidad a través de su propia sangre. Es importante el empleo del término Hispanidad (término consolidado dentro del pensamiento español) porque en los años anteriores se había convertido en un término fundamental para la propaganda política del primer franquismo, que, hasta 1945, era muy imperialista: Franco tenía una serie de ambiciones sobre todo en el Norte de África que eran desmedidas. En su propaganda, estaba la idea de Franco de reconstruir una suerte de hispanidad a través de lazos con América Latina. A partir de 1945, estas ambiciones colapsan porque Italia e Alemania pierden la II GM, pero el tema de reconstruir nuevas relaciones con las naciones de Latinoamérica que tenían gobiernos de derecha es algo que el franquismo mantiene a lo largo de toda su existencia. El Consejo de la Hispanidad Franquista dura de 1940 a 1945 y Felipe se refiere a esa idea de la hispanidad: Franco se presentaba a sí mismo como el continuador imperial y volvía a presentarla no solo como militar y mercantil sino como una operación espiritual. Se sacaba la idea de España como guía del resto del mundo, como evangelizadora y garante de la cristiandad mundial. En este momento, los términos de la polémica son muy concretos y parten de lo que producían los dos bandos.

### PEDRO GARFIAS (1901-1967)

Garfias es un poeta que difiere de Felipe principalmente por cuestiones ideológicas: primero, es un poeta más joven, pertenece plenamente a la generación de Lorca, Alberti, Cernuda y Salinas, o sea la generación del 27 (aunque se considera uno de los poetas menores de esta generación); tiene una trayectoria de evolución literaria que es al mismo tiempo paradigmática y anómala. Es un poeta que parte como vanguardista: en particular, es uno de los creadores en España del **ultraísmo** (una forma de poética que usaba varios elementos del futurismo italiano y de otras formas de poética de la modernidad; le interesaba todo lo que iba más allá de la realidad inmediata y lo interpretaba a través de un imaginario que estaba interesado en una nueva civilización urbana y de las máquinas. De allí su interés respecto al futurismo italiano). Luego, tiene una etapa donde se rehumaniza su poética: **etapa neorromántica**, donde recupera una dimensión más íntima, lírica y emocional. Además, está el aspecto anómalo: es un poeta que en un determinado momento y por razones ideológicas deja de escribir por muchos años (5), cuando se dedica al periodismo y a la militancia política. Vuelve a escribir poesía a partir de 1933, pero reanuda su actividad de poeta con la guerra civil. Hay una anécdota contada por él mismo que redescubre su labor de poeta cuando está combatiendo en el frente (era un miliciano del ejército republicano) y un día le matan a un compañero que se encuentra a su lado. Escribe, por tanto, un poema intitulado “Miliciano muerto”: es un poema típico de la guerra civil; es un romance que utiliza una asonancia aguda; es muy ideologizado: celebra a los mártires, a quien acaba de sacrificarse por/desde el pueblo y queda inmortalizado, porque hay un poeta que recoge el testimonio de su vida y lo poetiza. Se vislumbran una serie de motivos de elecciones mecánicas por parte de Garfias: insistencia en una relación entre la mirada del individuo y el horizonte del paisaje.

Garfias nace en Salamanca, pero transcurre su vida en Andalucía: celebra los milicianos de Córdoba e identifica esa parte (infancia-madurez) de su vida con el paisaje típico prototípico, casi banal, de Andalucía, con la España proletaria y trabajadora. En febrero 1939 Garfias cruza la frontera francesa y acaba detenido durante pocas semanas en los campos de Argeles. No escribió ni un verso durante su permanencia en los campos franceses, pero escribió el poema “Cruzando la frontera”, que construye sus versos a partir de una idea muy poetizada de umbral, tránsito de una dimensión a otra. En el tercer verso, destaca la importancia estructural de la **mirada**: proyectar la realidad íntima del poema en una realidad exterior. Hay un sentimiento de laceración y desgarramiento íntimo del poeta que se encuentra en una situación extraña y trata de reproducir con un esfuerzo de su imaginación el paisaje que acaba de abandonar. De alguna forma, Garfias metaforiza a España: es como si España fuera uno cualquiera de los refugiados. Hay una metáfora muy curiosa: la patria, que en la experiencia de Garfias se transforma en una pequeña parquita de madera que él pueda arrastrar hasta la playa y atarla. En la parte final, la patria se convierte en la Madre.

Garfias sale de los campos franceses y le toca algo de suerte: encuentra una serie de trabajos precarios en Inglaterra. Empieza la fase que literariamente es la más negativa de su exilio; empieza con una serie de conferencias en Oxford y luego acaba en una mansión enorme de un Lord inglés, Lord Faringdon, en el condado del Berkshire. Faringdon era un laborista, un noble de izquierda a favor de la segunda república española; tenía

una posición anti-imperialista respecto a la función de Inglaterra en las Indias. Cuando la segunda republica fracasa, él utiliza su mansión de campo como refugio para los niños vascos, por tanto, la llamaron la “Casa vasca”. Cuando los niños fueron repartidos en varias áreas de Inglaterra, la casa vasca se convierte en una casa para hospitar a los refugiados españoles. Esta experiencia en la casa vasca le inspira a Garfias la escritura de “Primavera en Eaton Hastings”, que no es solo una colección de textos sueltos, sino que podemos leerlos como un ciclo de poemas. Al final, Garfias consigue encontrar una plaza hacia México, se embarca en el Sinaia y en mayo 1939 llega a Veracruz, donde publica sus primeras obras.

### PRIMAVERA EN EATON HASTINGS (1941)

*Primavera en Eaton Hastings* es un poemario que tiene un equilibrio interno, una evolución de poema a otro y una gran coherencia global que lo transforma en una anomalía de aquel periodo. En esta obra hay unos textos breves (20) y luego unos intermedios (2) que son textos más extensos. Garfias revisó este texto original publicado en 1941 y hubo variantes en 1948. El subtítulo es “poema bucólico con intermedios de llanto”: nos da una dimensión paisajística, intertextual, donde la naturaleza se convierte en algo con aspectos negativos. Garfias decide aplicar esta entidad externa a una correspondencia ideológica de como él veía la historia española e internacional de aquel periodo. Otro elemento: la Casa vasca ni siquiera era una estructura tan solitaria ni aislada. En el poemario no tenemos ninguna forma de reconocimiento de esta solidaridad inglesa, que fue bastante activa y militante. Hay una dimensión también intertextual: la bucólica clásica estuvo ligada a figuras que tuvieron que ver con el exilio (Ovidio fue un poeta exiliado, Garcilaso lo mismo); el exilio, el río y la isla son elementos frecuentes; en un primer momento tenemos una dimensión paisajística donde el poeta se refugia aislándose de su entorno y del resto de la humanidad porque está viviendo un periodo de crisis típicamente sentimental, pero también política o histórica. La idea de retratarse a sí mismo como aislado en la naturaleza es una elección muy literaria: no estamos en el campo de la autobiografía, sino en los gustos literarios del poeta. La bucólica típicamente es un genero que se enfrenta con una pérdida de algún tipo (típicamente de una persona): para Garfias puede ser ausencia de una mujer amada, de Dios (por culpa de la guerra civil, Dios ha dejado de hablarle), de España y del pueblo español. Otra característica no invariable pero frecuente del genero bucólico es que se crea un contraste entre la naturaleza y la identidad del poeta.

### PRIMERA FASE: AUTOENGAÑO

Hay una atención muy refinada respecto a unos procedimientos mentales típicos de una situación problemática que tiene un interés mas amplio de enfrentamiento con una realidad problemática que pueden aplicarse a otros ámbitos de la realidad. Este poemario refleja sobre como se puede hacer poesía en un determinado estado de animo del individuo. En esta fase el individuo se encuentra en su nadir, su punto mas bajo, en una condición de desarraigo total, de enajenación, completamente desgajado del medio ambiente en que se encuentra viviendo. Reacciona en esta primera fase con una forma de autoengaño.

**Poema V** → el punto de partida es típico del genero bucólico: poeta inmerso en el escenario natural que se encuentra en un estado anímico y de sufrimiento. La relación entre el poeta y la naturaleza es central: tiene una coherencia y construcción típica de las obras bucólicas. Hay dos polos posibles:

1. el poeta se encuentra apaciguado en la naturaleza (la naturaleza le inspira al poeta un estado anímico mas sereno y contribuye a apaciguar su estado de sufrimiento);
2. el poeta no consigue relacionarse de forma armónica con el paisaje que le rodea y la belleza de la naturaleza aumenta su dolor porque se encuentra anteriormente enajenado, por tanto, la soledad precipita su propio sentimiento de aislamiento, la belleza no consigue despertar la inspiración del individuo/pastor poeta.

Aquí Garfias por una parte empieza de una constatación: se encuentra en un campo del Berkshire y proyecta su sufrimiento en la naturaleza, creando una situación de choque. Lo que hace es desmantelar mentalmente todo dato real: el lago, el ancho río son elementos ambientales que forman parte de la naturaleza → estamos en el campo de una dimensión mental, artística del poeta. Es como si estuviera destruyendo el paisaje: el paisaje del sur de España como “decorado mental”, o sea el poeta quita de su mente lo que puede ver/tocar físicamente y luego va sustituyendo las piezas de la naturaleza inglesa con un contraste ideológico, político, que no viene solo de una dimensión del recuerdo.

- “nuestra rubia era” → idea de edad de oro, periodo colonialista de la historia de España. Cuando menciona elementos de la naturaleza andaluza está apuntando a una dimensión marcada por la presencia del hombre. Es una paradoja en su mecanismo mental: en los vv. 2-3 se aísla de los hombres que le rodea y no se mantiene a calificarlos de alguna manera;
- “oscuras gentes” → los ingleses; Garfias se presenta como un español solo rodeado de oscuras gentes, aunque sabemos perfectamente que estaba rodeado por muchos españoles. Algo muy frecuente en los poemas que se escribieron sobre Inglaterra son elementos oscuros, negativos, mientras aquí la actitud es de cosificación de los seres humanos: a Garfias no le interesa interactuar con la gente y la transforma en entidades inanimadas (“rocas y arboles”);
- “Olivo de verdor de plata” → el olivo es el producto principal de la agricultura andaluza, que significaba proletariado español, clase trabajadora, identificarse con la parte más pobre y olvidada de España como individuo que, a pesar de no tener un origen proletario, se pone como portavoz y aliado del pueblo;
- “el triunfo de la espiga” → el trigo para que pueda crecer y tener una utilidad implica la obra del hombre más humilde, que recoge el trigo y lo trabaja “en la rubia era”. La naturaleza va imbricada con el concepto de civilización y de presencia humana. Lo que en cambio encontramos en mucha poesía bucólica es que se exalta la naturaleza intacta, las soledades (estado anímico, pero también parte no poblada de una ciudad);
- Garfias mezcla los ámbitos: hay hibridez en las imágenes que construye → “el sol muy en lo alto, fatigando / el aire con sus alas, / en el cenit su vuelo detenido” → luz imaginaria del sol, típico de la canícula veraniega andaluza, una forma de luz que se contrapone a la naturaleza donde la luz solar tiene una serie de filtros (bosque). El sol como ave y pájaro es muy frecuente en la poesía de Garfias. Se trata de un sol campesino, que ha sufrido el trabajo de los campesinos: es una imagen bastante osimorica, porque el sol ha llegado a su cumbre, pero su vuelo se encuentra detenido en su apogeo y ahora está fatigando el aire. Se trata de una imagen de cansancio que generalmente no atribuiríamos al sol;
- “la torpe mano que me arrebatara / mi blanca Andalucía” → “arrebatara” es una forma muy culta del español literario: en este caso no es una forma de subjuntivo, sino del pluscuamperfecto. La “blanca Andalucía” se refiere a cualquier escenario urbano andaluz con las paredes blanqueadas. El color blanco es positivo porque viene de la dimensión del recuerdo y es un elemento cromático que se repite a lo largo del poemario, pero puede cambiar de significado.

Hay un aspecto que deriva de una poética ampliamente difundida cuando los autores se encuentran en el exilio y que vio en Garfias a uno de los exponentes más entusiastas. Garfias es un poeta que parte de las vanguardias, retoma una poética más humana, se calla, y cuando retoma su poética lo hace en un clima político mucho más militante. El fin de los años 20 es la época en que muchos artistas se sacan el cartel del Partido Comunista.

**“Una poesía sin pureza” (Neruda, 1935)** → breve artículo que tiene una resonancia enorme. En la década anterior, la poesía quería convertirse en algo puro (“el arte por el arte”): según un importante filósofo español, una obra de arte contemporáneo quería impedir la identificación emocional del público. Era un arte elitista, porque se creaba para un público experto, culto y formado para apreciar una determinada característica estética. En cambio, el vulgo se quedaba lejos, cerca de las formas viles de expresión. Esta actitud se va cuestionando: la deshumanización del arte era un texto que no tenía la misma vigencia estética en España. 10 años después, Neruda reivindica exactamente lo contrario: lo que realmente nos debería interesar es el objeto que acaba de ser manejado por el ser humano dentro de su dimensión más humilde y cotidiana. Hay una mezcla de muchas instancias: malditismo de las últimas fases. Luego una construcción osimorica (azucena, “gigli”, salpicada por la realidad humana, la del trabajo). Aquí tenemos el punto cero de un estado patológico del individuo.

**Poema VI** → el poema siguiente vuelve a ser otra cara, la de la mayor conciencia del poeta, que se da cuenta también de los efectos negativos del proceso mental de aislamiento y de recuerdo constante y estéril de la realidad española. De entrada, tenemos un intento de restauración de un diálogo posible con la realidad, aunque en la realidad los posibles destinatarios de este diálogo son elementos inanimados. En los dos primeros versos, el motivo constante es el poder de la mirada, pero el poeta sabe ya que se trata de una operación estéril y el resto del poema describe esta condición de distancia penosa. Por una parte, el poeta es un visionario y por otra una persona que es como si fuese un muerto caminando porque no entra en contacto con el mundo. El poeta se encuentra en una condición de afasia → dramatización del sufrimiento. Hay un aspecto de parálisis: el riesgo

que ve Garfias es el de quedarse atrapado en una dimensión mortífera, que no puede fructificar y es víctima de su propio procedimiento mental porque en el poema anterior los que se podían convertir en rocas y árboles eran los seres humanos. La blancura intacta es algo que ya tiene un matiz negativo y nefasto: es una blancura que es casi de sudario, como de una sábana envolviendo a un cadáver. La España que “he perdido” es como una bella durmiente → suspensión onírica. Es un poema de desintegración del individuo, porque el ego de Garfias es como si se fuese desdibujando, pero también es un momento de vuelta a la conciencia.

**Poema VII** → NO EN EL PROGRAMA – dimensión que se había quedado bastante teórica, pero que se ve de forma más clara. Hay un “tú” que es un interlocutor del poema, pero no entendemos bien a quien se está refiriendo. Las imágenes que se baratan son las mismas, pero aquí advertimos una mayor serenidad.

### INTERMEDIO I: *LLANTO SOBRE UNA ISLA*

Los intermedios reparten el poemario en tres áreas. El llanto es el instrumento de recuperación del alma, de redención. De entrada, encontramos el proceso del mecanismo de cómo Garfias supera el bloque poético cuando estalla la guerra civil: vuelve a conectarse con una idea de colectividad, una idea de pueblo a través del sufrimiento, de dolor compartido, que le permite salir de su cárcel de un dolor individual que no encuentra cauces de expresión. Los ojos dejan de ser un trámite de juegos mentales y son el umbral desde el que se advierte el llanto. El llanto es la posibilidad de restablecer una conexión. Hay metáforas construidas a partir de objetos: tenemos el caso de las “espitas” (significa “rubinetti”) de los ojos humanos → metafización que cosificaba al ser humano, un procedimiento típico de todo arte vanguardista. La jugada de Garfias se da en la tercera estrofa: los “secos” son personas, no son los ojos, y tenemos el típico retrato poético de los efectos de la guerra: pobreza, precariedad, hambre, falta de perspectivas, congoja. En la pág. 91, “en la tirante bóveda impasible” del cielo es una de las imágenes que remiten a la dimensión cósmica y que volverá a usar Garfias en los poemas siguientes con un surplus de violencia. Notamos la eficacia de la designación de las madres y mujeres españolas vencidas por la guerra: “lúvidas, turbias, desinfladas madres, / vientres de larga voz que araña los caminos” (“che graffia le strade/i cammini) → escenario de la retirada que Garfias vivió. “Las multitudes que pasan sus vigiliass escarbando la tierra” remite a la España reducida a una condición de hambruna y la gente tiene que sacar las raíces para comer. Hay una animalización de la colectividad española y estos lo encontramos también en la poesía de Miguel Hernández: “los pueblecitos que ayer triscaban a un sol cándido y jovial”, que retozaban como si fuesen borregos en el campo y que ahora mugen porque son esclavos tras las empalizadas, o sea una cárcel que ha construido el franquismo, pero también las alambradas del exilio francés. Es también un duelo casi de muerte común que implica también a estos “transeúntes tan serios en el ataúd de su levita”, o sea otra designación metafórica (“la cassa da morto della loro finanziaria”): la levita era el traje más elegante de aquella época. Para los que han ganado la guerra, el resto de su vida va a ser un funeral, de ahí su condición de viudez. También los vencedores han perdido, porque se quedan sin la España más espiritual y fértil. Una metáfora tiene varias posibilidades de lectura: los llantos son prisioneros como “pájaros presos en la liga” (caccia con vischio), una forma de caza muy cruel → metáfora de la libertad que pasa a través de las alas del vuelo y que se reduce por mano humana. El pájaro, la caza es la otra cara de la moneda de una naturaleza intervenida por el ser humano en su versión más nefasta, donde el hombre interviene y destroza. La búsqueda de llanto y los llantos por un lado peligran al mundo, pero por otro lado el llanto también busca “la flor de la corteza”, su parte más rígida. Hablando de posibles elementos intertextuales, en la última parte (“los llantos caudales acudan a mis ojos / y fluyan en corrientes sosegadas / a incorporarse al llanto universal”) está una referencia a Manrique, “Coplas a la muerte de su padre”: la imagen de las existencias humanas que son como ríos más pequeños, mientras la dimensión final que todo lo acoge es la muerte, una analogía que viene del texto bíblico.

### INTERMEDIO II: *NOCHE CON ESTRELLAS*

Se trata de variación sobre el tema del intermedio anterior, pero el proceso de connotación ideológica de la naturaleza se carga de manera más explícita. Merece la pena recordar que Garfias volvió a publicar en 1948 *Primavera en Eaton Hastings* en II edición, donde introduce la versión de los versos escritos en itálicas y subrayados en negrita que hacen más manifiesta su actitud ideológica y política. El año 1948 es significativo: estamos en un periodo posbélico y en 1947 la India colonial había ganado su independencia. Garfias modifica un texto muy connotado e íntimo, pero el sentimiento y la actitud ideológica siguen siendo los mismos. Garfias consideraba no haber criticado de manera suficiente a Inglaterra en los poemas anteriores, por tanto, aquí se

condena de forma explícita la hipocresía inglesa, lo que no era una novedad → guerra ideológica y propagandística de aquella época. Un país que se mueve en la más completa serenidad en la rutina y en el aburrimiento tiene un componente de violencia oculta y escondida que está muy presente. “El domingo descansa”: a los españoles del exilio les obsesionaba que Inglaterra tuviera el fin de semana de descanso porque era casi una ofensa a un pueblo de proletarios. Garfias es como si escupiese en el plato en que está comiendo, pero se mantiene vigilando los confines mundiales de Inglaterra (un imperio colonial). El cuidado fonosimbólico de este poema es importante (últimos dos versos de la primera estrofa: “dolor mordido que brota a borbotones”): insistencia sobre el sonido de la litiga, es una cacofonía que se busca deliberadamente para describir el estado de sufrimiento anímico del poeta. Inglaterra todavía era el país de la no intervención junto con Francia: el poeta añade algo en contra de Inglaterra, pero nada a su favor, aunque Inglaterra, junto con Churchill, había sido una de las principales responsables de la derrota de los fascismos europeo, pero probablemente había un odio acumulado que hace que este imaginario no cambie nunca en la literatura del exilio. Está la idea, del cosmos, del destino, de la divinidad y la última estrofa esta construida con un climax: es una suerte de letanía infantil hasta llegar a la entidad más distante de los destinos terrenales. Hay una subversión del prototipo clásico del locus amoenus en la literatura bucólica: es evidente cuando dice “el cisne que es propiedad del rey” (cisne: símbolo de la poesía modernista). El cisne es una suerte de encarnación de la propia poesía y expresión última de un ser agonizante, pero hay un inciso que rompe esta ilusión simbólica, porque el cisne es visto como un objeto porque pertenece a alguien, es el emblema del poder. “Devora las negras entrañas de su suelo / con una verde lengua de parques y jardines” se refiere a los mineros de carbón (en Inglaterra una parte importante de la industria minera se basaba en la explotación de minas de carbón. Garfias va invirtiendo lo que nos esperaríamos, o sea carbón feo y parque verde bonito. En cambio, aquí está diciendo que, con esa imagen del parque con el césped culto, con una hierba tratada por la mano del hombre, Inglaterra está ocultando las raíces de clase, está ocultando la presencia de su propia clase obrera.

## POEMA XX

Es un poema que nos da una solución ya a partir del primer verso. A través del verso humano se puede superar la situación de aislamiento y afasia, de imposibilidad de hablar y cantar → recuperar la dimensión colectiva que viene tanto de los muertos como de los que siguen con vida esparramados en el globo en la dimensión del destierro. Este poema parte con un primer destinatario, que no es la blanca primavera, sino algo intangible y mental que se desvanece; en cambio tenemos un segundo destinatario, el vosotros, que viene a ser concreto. Una vez más el mecanismo es mnemónico, porque lo que puede hacer Garfias en ese contexto es recordar, pero hay una diferencia cualitativa entre el recuerdo del quinto poema y este recuerdo, porque éste va a desembocar en una acción futura auténticamente solidaria: recuperar esta parcela de contactos con la humanidad que le interesan a Garfias. Se nota aquí: “acaso vuestros rostros en borrasca / rimaran mal con este culto prado”: a los rostros de los españoles que han perdido, a la intemperie del destierro, pero también se vislumbra algo inevitable en la mente de un auténtico militante internacionalista, o sea que también en Inglaterra hay una parte de pueblo luchando por sus derechos (la parte solidaria con el pueblo español, aunque en todo poemario se nota muy poco). Este procedimiento de recuperación de la identidad española acaba por contaminar la naturaleza, que en un primer momento parecía propiedad del rey y de los nobles, de los ingleses hipócritas, llega a ser una naturaleza hispanizada: reincorpora los elementos de la naturaleza porque sabe proyectar sobre ellos la realidad histórica y tangible.

## MAX AUB

Aub nace en París en 1903; su padre nació en Alemania y su madre era francesa, pero de origen alemán y con apellido eslavo. Los dos eran judíos y agnósticos. Para Aub la poesía será la gran anomalía dentro de su labor de escritor, porque le faltaba oído musical, por tanto, sus versos eran poco poéticos. En 1914, al estallar la guerra, la familia se ve obligada a huir a España. El pequeño Max crece en una situación de bilingüismo o trilingüismo (francés, castellano, valenciano). Aub fue poeta y prosista, es uno de los poetas desconocidos del periodo del exilio, pero ahora es un clásico de la literatura española del siglo XX por su calidad, pero no por su difusión. Fue un autor que se quejó de este hecho por toda su vida, sobre todo dentro de la comunidad del exilio de México. El otro problema es de colocación geográfica dentro de un determinado canon nacional, porque buena parte de su producción no se produjo en España, sino partió de la época de su exilio (30 años en México). La primera paradoja es que Aub es un autor que madura en el exilio, que escribe mucho sobre México como país, historia y tradición cultural tanto a nivel de narrativa y de ensayo, pero casi nadie lo calificó como

autor mexicano. Sería legítimo decir que fue un autor mexicano. La otra gran paradoja es que Aub ni siquiera nace como autor español, porque es un “español por vocación”: hay unas circunstancias en su vida que lo llevan a expresarse literariamente en castellano, aunque no era su lengua materna. Aub nace a la raíz de un exilio, de una militancia forzosa respecto a su país de origen. Nace con una situación familiar complicada, en una familia donde el padre era judío alemán, la madre judía francesa; es una familia agnóstica, o sea no religiosa y que no se reconoce en ningún círculo religioso. Fue la II GM la que definió a judíos ciudadanos europeos que llevaban una vida integrada en la de su país. Se naturaliza como ciudadano mexicano en 1942 y se interrogó sobre este problema identitario que le surgía de su propio nacimiento. Se ve acusado por algo bastante genérico: se trata de una acusación de tipo político que le obliga a desarraigarse de un sitio e a intentar sobrevivir en otro destino, cambiando de forma radical su propia identidad. Su familia tiene que abandonar Francia porque estalla la I GM, su padre no se ha integrado como francés y se le considera como un potencial enemigo público del pueblo francés. El padre, un comerciante, huye y se instala en Valencia. Pocos días después toda la familia abandona Francia y finalmente Aub se arraiga en Valencia. Encuentra una situación propicia en España y empieza en edad temprana a adquirir el español y sobre todo desarrolla una auténtica relación amorosa con el español como idioma literario. Aub empieza a funcionar como un español en respecto del idioma español contemporáneo y el español como diacronía, sentido histórico de la lengua. Hay palabras cultas que vienen directamente de algún rincón del español del siglo XVII y que no se encuentran en otros autores de su generación. Este aspecto potencia los medios expresivos de este autor. Aub empieza a escribir desde muy joven, se considera como un dramaturgo frustrado y la dimensión teatral era la auténtica arte total, el termómetro de la cultura de un país. El verse apartado de cualquier posibilidad de ejercer como dramaturgo o crítico teatral fue una de sus principales frustraciones. Cuando estalla la guerra civil española, Aub era un militante del PSOE (partido socialista obrero español), era escorado hacia la izquierda, nunca adhirió al comunismo, nunca claudicó para un partido más filo-soviético. Durante la guerra civil, se pronunció y militó a favor de la república, operó mucho en París. En 1939, terminando de rodar una película, el final de la guerra los pillan y se exilia en Francia a comienzos de febrero 1939, se instala en París donde piensa que este exilio es temporal y va a durar hasta que estalle la II GM. Sigue colaborando con el gobierno de la república española que seguía existiendo de forma más precaria y fantasmal. Se convierte en uno de los miles de sospechosos; un conocido suyo del exilio filo-franquista lo denuncia como comunista (que no lo era), pasan esta denuncia al Ministerio de Interior y lo detienen en abril 1940. Empiezan dos años que Aub pasa detrás de alambrada en los campos de concentración en Roland-Garros, Le Vernet (2 veces) (cerca del Pirineo, nace como campo político que calificaba como subversivos a los detenidos, aunque Aub nunca fue condenado de ningún crimen). En 1941 deciden que es demasiado peligroso para que se quede en territorio francés, por tanto, es deportado al campo de Djelfa (Argelia), cerca del Sahara (zona de estepa). No lo torturaban, no lo dejaban morir de hambre y llega un momento cuando, no se sabe el porqué, consigue salir del campo de Djelfa. Se esconde en Casa Blanca y luego consigue salir de Marruecos y llegar a Veracruz con 3 años de retraso respecto a los otros españoles del exilio. Se instala en Ciudad de México y dentro de poco va construyendo su obra más importante. Hay una suerte de periodo de incubación de su obra literaria y en 1944 publica tres obras distintas a nivel de género (*Diario de Djelfa*, poemas, *Morir por cerrar los ojos*, drama, y *No son cuentos*, colección de relatos). Los 3 de forma exclusiva son basadas en las experiencias de los campos. Desde un primer momento, Aub siente una urgencia para testimoniar: primero con discursos públicos, artículos, discursos ensayísticos para que la gente se entere de lo que está pasando en los campos de Francia y Norte de África, luego con expresión literaria. Este es un aspecto crucial de su obra: fue un autor que hasta la muerte siguió escribiendo sobre la memoria de España, pero también es una cuestión estética. Aub experimenta con la narrativa a lo largo de su vida; se consideraba como un escritor nacido, pero al mismo tiempo decía que se había convertido en narrador gracias a Franco, o sea la guerra civil le había dado un cambio de orientación a su obra, sacándolo de su “zona de confort”. Aub escribió muchísimo → abundancia, forma para reaccionar al trauma de la guerra, escribir para no olvidar. El propio Aub lo escribe en un apunte en su propio diario, para exorcizar sus demonios, su pesar sus pesadillas y su depresión íntima. La escritura era su forma de terapia.

Prologo a *Campo francés*, obra que escribió en el barco hacia México → Aub ha visto como testigo histórico lo que ha visto con sus ojos, pero no le representa: él es un sobreviviente, una víctima.

#### DIARIO DE DJELFA

En *Diario de Djelfa* hay algunos poemas donde predomina la dimensión colectiva: en *Salmo CXXXVII* y *Plegaria a España* está una dialéctica entre “yo” (víctima, testigo, confesión) y “nosotros”. *Diario de Djelfa*

viene acompañado de fotografías, por un motivo bastante fácil: no se fiaba de la credibilidad de lo que testimoniaba (un problema central en los sobrevivientes de los campos → la pesadilla de no ser creídos (Levi)). Demostrar que determinadas cosas habían ocurrido y determinados sitios habían existido de verdad era el objetivo de Aub. En el prólogo a esta obra, escribe que es un poemario de víctimas que define como epopeya. Estamos dentro un discurso de creación literaria que deriva de la esperanza de fondo de antes (la II GM todavía no había terminado, el Norte de África había sido liberada por los ingleses) y publicar esta obra en 1944 es un acto de resistencia. Hay una parte paradójica: es una poesía que podrían entender realmente solo los muertos, los que se han convertido en víctimas definitivas de los campos. La idea de un tipo de poesía que es una forma de solidaridad con los que se han quedado vivos y vivían situaciones precarias refugiados o atrapados en la situación norteafricana es otra interpretación de este poema. En estos dos poemas tenemos a una **colectividad** (la colectividad España derrotada que sale de la experiencia temporalmente fracasada de la guerra civil) y un **subgrupo** que es el de los presos de los campos, o sea los menos afortunados del destierro republicano. Un fenómeno típico de la primera fase del exilio es la **dignificación de la víctima** (cuanto más derrotada la víctima, más intenso este proceso), un proceso retórico, cultural y no religioso: por eso es importante recordar que Aub viene de una familia de agnósticos y es uno de los pocos autores que crece como laico y la enseñanza religiosa no le afecta ningún momento de su vida. El poeta, sintiéndose parte de un grupo de víctimas, trata de ennoblecer su condición, porque si no solo puede fomentar un futuro completamente negativo para su colectividad. Es central la operación de recuperar textos más fundacionales de la Biblia como el Salmo como canto e himno de liberación del pueblo elegido a la hora de salir de la esclavitud y llegar a la tierra prometida a través del éxodo. Para Aub, esto no tiene ninguna referencia espiritual, no es una operación irónica, sino una adhesión emocional que no deriva de ningún sistema de creencias religiosas.

### SALMO CXXXVII (LAMENTO DE LOS CAUTIVOS EN BABILONIA)

Hay elementos que vienen de inspiración bíblica, versos que se utilizan como estribillo, por otra parte, hay una irregularidad métrica (a Aub no le interesa escribir un romance regular) y está la idea de una suerte de galería de la geografía de España: este es un elemento bastante típico de la poesía de la guerra civil española porque era una poesía de propaganda y la España republicana apelaba a la unidad de todas las varias zonas. Aub crea una geografía íntima del país que ha perdido y construye su mapa mental del país perdido.

En esta adaptación del hipotexto (fuente, inspiración) bíblico, donde encontramos España en el texto de Aub encontramos Sion (encarnación metafísica del pueblo de Israel) y Jerusalén (ciudad sagrada por excelencia) en el texto bíblico. El verso “extranjeros que dormís en camas” es algo que nos esperaríamos en un poema escrito entre 1936 y 1939: vemos una conservación de una visión propagandística y republicana de la guerra civil española. Luego, hay un cambio de perspectiva (“aguantamos, España, aguantamos / y te esperamos!”), como si una parte de España fuera la que tuviera la misión histórica de liberar a los presos en un campo africano.

### PLEGARIA A ESPAÑA

Este texto es un poco más complicado a nivel de construcción textual: lo que hace Aub es fundir los salmos LXXIX y LXXX de la Biblia. Es un diálogo constante entre los presos que anhelan volver a España armados para poderla liberrar y que al mismo tiempo están pidiendo la ayuda a sus compatriotas para que puedan salir de la situación de esclavitud. El léxico que utiliza Aub tiene connotaciones morales:

- “país contaminado” → se aplica una visión esencialista de España, la que fundamenta la cultura franquista, o sea “contaminado” como si la parte filo-franquista de España fuera algo infecto;
- “en almoneda” → termino que viene de un ámbito económico y comercial (“all’asta”) → el remate es el “colpo di grazia” pero también es la liquidación de bienes en una subasta cuando se venden a un precio baratísimo para que la gente se lo lleve. Es un poco la idea de que la historia de España, de la generación del exilio, se ha mal vendido a lo largo de las décadas y ahora es un bien en el que nadie está interesado. Aquí España viene a ocupar el sitio que en los salmos ocupa la divinidad: España es Dios, la única entidad espiritual a la que puede dirigirse el poeta.
- Hay una selección ideológica por debajo cuando dice “la venganza de la sangre de los que te quieren bien, / de tus obreros, España” → es un verso bastante cursi e antipoético, pero viene determinado de

una postura muy ideologizada de Aub en aquel momento, con lo cual el pueblo elegido es el pueblo autentico español, no solo el de los desterrados, sino también el del proletariado;

- La fidelidad republicana se conviene en objeto de burla, tal y como es la fe en Geova en el texto de los salmos
- “Tú que extendiste la vid hasta el mar y los mugrones hasta más allá” → los mugrones son ramas de la vid que se entierran y se utilizan para extender la planta para que pueda fructificar. En la Biblia, la vid es Israel, el pueblo elegido, los saca de la esclavitud a través del éxodo y hace que triunfe ante las más naciones, cubriendo con su sombra los montes de la Tierra. en el texto bíblico, el mar es el mar Rojo y el río es el Jordán, mientras en el texto de Aub el “mar” es el mar Mediterráneo, el “mas allá” puede ser:
  - costa española, norte de África;
  - Hispanoamérica → puede ser significativo: panorama mental para la España del destierro.

La operación de rescritura se acerca mucho al texto bíblico original: se trata de una operación intelectual, mental y cultural pero el fondo es muy cargado emotivamente.

## LUIS CERNUDA

Cernuda era un autentico misántropo; murió, como Garfias, en una fecha bastante temprana, pero aun así su producción del exilio es la más completa, articulada e interesante desde un punto de vista expresivo, intertextual y de experimentación respecto de su producción previa. Cuando empezó a publicar la antología completa de su poesía, Cernuda eligió un título que podemos utilizar también como vehículo inicial para acercarnos a su poética: *La realidad y el deseo*. Para Cernuda, la realidad y el deseo son dos polos opuestos: él como poeta trata de colocarse constantemente en la parte del deseo, que para él es muchas cosas. En algunos momentos, es

- el deseo erótico, de posesión carnal de otro cuerpo (masculino);
- la melancolía, nostalgia respecto de la infancia, que fue el paraíso perdido para Cernuda, el único momento de la existencia donde el individuo se sentía feliz y en armonía con el mundo;
- la ideología, aspecto no tan estable en la vida de Cernuda, en el sentido de que fue un autor que se acercó al comunismo, pero luego lo abandonó rápidamente;
- una determinada visión de la historia de España: de los poetas del exilio, Cernuda fue el que publicó los poemas más sorprendentes desde este punto de vista. Es un poeta absolutamente republicano, rebelde, contestatario, inasimilable, pero que en algunas etapas de su escritura del exilio se pone a soñar con la España imperial de Felipe II y de la conquista americana;
- lo otro, lo desconocido, sobre todo cuando en los años 50 Cernuda se pone a escribir sobre México (la experiencia mexicana para él llega muy tarde, al final de los años 40, y significa entrar en contacto con una realidad que es al mismo tiempo muy española, sobre todo lingüísticamente, y una otredad, sobre todo en la figura del indio, que interpreta como una serie de límites típicamente europeos, occidentales, blancos y cristianos).

La realidad para Cernuda es todo lo que interpreta como negativo en un mundo muy concreto: Cernuda es un poeta predispuesto para fantasear y figurarse mundos distintos que son un intento de recreación de ese paraíso perdido de la infancia con todo lo que implicaba de inocencia y de poder comunicar de manera armónica con el mundo circunstante, que es la primera gran pérdida de Cernuda a partir de la juventud del autor. Su juventud se califica como triste, porque es un momento de experiencia, que significa desengaño. Recrear las condiciones felices primordiales significa figurarse una posibilidad de futuro utópico, una dimensión posible, un último regalo de la vida: esta añoranza de futuro será importante sobre todo en la última etapa del autor, su senectud, aunque murió muy joven. Cernuda empieza a escribir cuando tenía muy pocos años. Esta utopía puede ser también geográfica que se concretaría en una dimensión como México, la tierra utópica por excelencia, donde se recupera una dimensión pasada (o sea el pasado de España, las huellas de un pasado glorioso, pero también una reconexión emocional muy fuerte) y una posibilidad de un futuro distinto. La recuperación de la guerra civil en términos de visión filosófica del ser humano es lo que recupera Cernuda.

¿Por qué Cernuda? Cernuda dentro de los poetas del exilio es el que presenta una mayor riqueza de motivos, un grado muy notable de experimentación a nivel de labor poética (experimentar con metros distintos, con un

idioma poético que va cambiando hasta casi llegar a negar lo que había sido su poética antes del momento del destierro en 1938). Al mismo tiempo en los grandes autores podemos contar con una personalidad poética ya muy desarrollada, con Cernuda por ejemplo en 1938 cuando abandona España. Dos poemas de la colección de *La realidad y el deseo* están contenidos en un libro llamado *Los placeres prohibidos*, muy compacto en cuanto a redacción, porque fue escrito en unos pocos meses y publicado poco después. Este aspecto es importante porque Cernuda no forma parte de esos autores que, como Aub, escribieron continuamente e incluso fundaron sus propias revistas, sino pagó una serie de límites caracteriales suyos (fue el poeta asilado por excelencia) y a veces sus poemas se publicaron muchos años después de ser escritos. *Los placeres prohibidos* es uno de los dos poemarios de Cernuda que se suelen definir **surrealistas**: típicamente en la poesía de la generación del 27 está la etapa del **irracionalismo poético** (moda francesa) y Lorca (*Poeta en Nueva York*) es el autor que tiene más puntos en contacto con el Cernuda de esta época. *Los placeres prohibidos* es emblemático a partir del título: es una obra donde sin leer demasiado entre líneas es una de las más explícitamente homosexuales de la época y titularla de esta manera era ya un gesto de desafío respecto de una sociedad de forma muy agresiva que no había aceptado al autor y nunca lo aceptaría. En este periodo, en 1936, a Lorca lo mataron en cuanto homosexual: el contexto era brutal. Si leemos la correspondencia de algunos compañeros de la generación de Cernuda hay una carta de Salinas y Villén donde describen a Cernuda como "maricón". Dos poemas de *Los placeres prohibidos*:

1. Si el hombre pudiera decir;
2. Diré cómo nacisteis.

### SI EL HOMBRE PUDIERA DECIR

Se trata de uno de los poemas amorosos más conocidos de Cernuda y que es uno de los pocos poemas de *Los placeres prohibidos* que no se puede definir irracionalista porque se entiende bastante bien sin muchas interpretaciones. Podemos interpretarlo como un poema dirigido a un amante, pero empezamos a tener una serie de valores, motivos y lugares comunes que van a ser la columna vertebral de la poética de Cernuda de la época siguiente. Cernuda aceptó el drama histórico en parte estoicamente y bebiendo hasta la copa de esa tragedia con todo lo que implicó la tragedia personal y la depresión. Lo que tenemos es el **anhelo de amor** y de deseo: el poeta nos da una taxonomía bastante intercambiable, por tanto, el deseo es una forma de esperanza futura. El amor es siempre infeliz y frustrado en toda poética de Cernuda, todo el resto desvanece en una tensión que desvanece en una tensión que nunca desemboca en algo positivo. El amor que es fuente perenne de sufrimiento es también la única razón de vida para el poeta. Incluso, a este deseo se subordina la propia libertad, que para un autor del exilio viene a ser otro término conceptualmente importante. Cernuda llega a entender que incluso en el exilio puede liberarse de la relación del individuo con su patria perdida, porque luego la vida le puede proporcionar un futuro más fructífero. En Cernuda encontramos normalmente la idea de **sumisión amorosa**, que manifiesta algunos rasgos masoquistas: es un amor que prefiere la aniquilación del individuo, en la medida en que viene a ser una prueba de la realidad del sentimiento. Es como si al no perecer el individuo, ese amor quedara más irreal, menos comprobable. Cernuda utiliza unas imágenes que en otros poemas se utilizarán de forma más ambigua (como los muros, un sitio físico y espiritual que entra en la poesía imaginaria del Cernuda del destierro). Una serie de valores del ser humano se ponen en segundo lugar respecto a la verdad última de ese sentimiento más profundo que Cernuda mismo recuperó al final.

### DIRÉ CÓMO NACISTEIS

Este poema es el primero dentro de *Los placeres prohibidos*: aquí cambia el tipo de expresión poética y entramos en el campo del **irracionalismo expresivo**. El imaginario se hace más violento, las metáforas remiten a una idea de cárcel y de reclusión. Hay una reivindicación que se hace más explícita de un choque en contra de una inmoralidad compartida, de una pureza que viene a ser un auténtico valor. Es un tipo de expresión poética que le obliga a cada lector a sacar su propia interpretación no solo utilizando la parte racional del intelecto, sino también su propio lado onírico, fantástico e imaginativo, confrontándose con sus pulsiones inconfesadas, sus sombras. En este sentido el surrealismo de Cernuda es la expresión de la poética surrealista del subconsciente, que partía de una base psicología freudiana. La imagen del rey humillado que se arrastra para encontrar un rostro de vida es muy atractiva para Cernuda: la imagen del rey podría ser una alegoría del deseo del poder del ser humano o de una visión moralista de la ética; una figura que trata de imponer al resto del mundo una voluntad tiránica; el rey podría ser el propio Cernuda o tan solo una faceta de la personalidad

del individuo. En estas estrofas hay conceptos genéricos donde se puede vislumbrar un discurso moral, político y más descifrable. Es un imaginario de escombros y sin embargo mortífero, dominado por la tiniebla, la suciedad y la obscuridad. Cernuda es un autor muy teatral y utilizaba la labor poética no tanto como una pizarra donde escribir sus valores y visiones del mundo, sino más bien como una sesión de psicoterapia: entiende los que son los aspectos reprimidos del individuo como artista profundo y auténtico, individuo que se ha interrogado casi hasta la tortura sobre los infinitos matices de la persona humana. En algunos poemas, la imagen de España es una imagen que casi parece de cartón piedra y sin embargo al poema siguiente el poeta esa imagen la destruye: nos da una visión alternativa y es un poeta contradictorio, por eso probablemente no se leyó durante mucho tiempo. Cernuda era un poeta que despertaba una atracción notable, pero también antipatías notables, porque ideológicamente era un escritor perfecto del exilio republicano, pero era muy difícil encasillarlo en la dimensión del poeta exiliado porque tenía características contradictorias. El **misterio** es otro término importantísimo para captar lo que luego le interesaba a Cernuda: lo desconocido, lo anómalo, lo anormal. Dentro del mismo verso Cernuda funde una serie de inspiraciones contradictorias: los cielos aniquilan → el poder de la pasión puede destruir al individuo. Cernuda estaba en Londres y no pensaba acabar desterrado, pero ya hay una configuración de una moralidad humana extremadamente opresiva: las sombras, los preceptos de niebla que te condicionan, pero son intangibles.

## POÉTICA (1932)

Cernuda la publicó en la más importante antología poética de ese momento, editada por Gerardo Diego. En esta antología cada poeta publicaba un breve escrito de poética personal y Cernuda escribió algo que tiene que ver con un conflicto adelantado entre él mismo y el mundo externo (el mercado editorial, sus compañeros). La actitud del poeta es de rechazo, de desdén profundo, casi de asco. El poeta es muy politizado y que llegase a decir que detesta la realidad es algo muy de impacto. Hay un sintagma que sirve para interpretar al Cernuda mexicano: la civilización europea contemporánea desarrollada y rica de países capitalistas e industrializados le produce repugnancia al poeta. Ya en aquel momento Cernuda en su parte imaginativa se estaba torturando sobre posibles dimensiones alternativas. Cuando entra en contacto con la realidad mexicana, no le importa su condición histórica y sociológica, sino la lee como una dimensión exótica (cfr. Edward Said). El México de Cernuda no deja de ser una pantalla sobre que Cernuda sigue proyectando sus fantasmas de juventud de su poética.

## ETAPAS PRINCIPALES DE LA GUERRA Y DEL EXILIO

En *Limbo*, Cernuda parte de una anécdota: se encuentra en una reunión social y está rodeado de gente que le provoca una sensación de asco. Hay un rico que habla con orgullo de su colección de bibliófilo y de una rarísima primera edición de un libro de Lorca como gesto de vanidad pequeñoburguesa. Cernuda dice que si cuando muriera tuviera que convertirse en un personaje del mundo de ese tipo, un trofeo para un burgués imbécil preferiría la destrucción. Cernuda se encuentra viviendo de forma pasiva y resignada una situación bastante anómala: se queda viviendo 15 años en tierras anglosajonas y luego quejándose de estar viviendo entre gente protestante que solo hablaba inglés. Una característica de Cernuda que no se suele recordar mucho es que fue uno de los pocos poetas de su generación que peleó como soldado raso en la sierra de Guadarrama. Cernuda creyó tanto en los ideales republicanos y en la necesidad de la lucha en contra de los franquistas que puso en peligro su propia vida y se fue a pelear en el monte con otros soldados anónimos. Luego, esta etapa se compaginó con la labor de intelectual: intervino en la radio, participó en revistas y una anécdota importante es la del poema de la elegía que dedicó a Lorca y fue censurado: Cernuda se sentía enajenado dentro su propio ambiente. Quien lo censura es con toda probabilidad Alberti, porque publicar un poema sobre la España republicana y hablar de la homosexualidad en 1937 era un gesto poco adecuado para el clima histórico. El comienzo del exilio de Cernuda es casual, él mismo lo interpretó como una mala jugada del destino. Salió en 1938 para Londres (para tener un ciclo de conferencias) y allí se encuentra bloqueado debido a la guerra y no puede regresar. Pasa por Eaton Hastings: allí escribe otra elegía a un niño vasco, luego hay un breve periodo que pasa a París, después vuelve a Inglaterra. Allí le ofrecieron un trabajo como ayudante de español, algo que le permitiera ganar dinero y seguir tirando, y esta se convierte en su dimensión de exilio que dura casi una década. Aquí empieza a escribir su gran poemario del exilio, *Las nubes*. Esta dimensión inglesa, anglófona y británica es importante porque las condiciones de vida allí le parecieron lamentables: odiaba la gente, la religión, la geografía, menos un acercamiento a la cultura. La etapa del exilio inglés le obligó a leer y recuperar a una serie de autores que no había frecuentado mucho y que para él fueron sobre todo los románticos ingleses.

Ellos van “contaminando” su poética, enriqueciéndola: Cernuda como actitud poética personal siempre había sido un romántico (deseo insatisfecho, escritura como pasión), aunque escribió poesía surrealista. Lo significativo es que empieza a leer los románticos a través de un filtro más moderno, el de Eliot: durante el exilio inglés Cernuda vuelve a leer y estudiar *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*, *La tierra baldía* (*The Waste Land*) y las reflexiones de Eliot como crítico literario y renovador de una tradición. A partir de esta etapa, Cernuda tiene una vida bastante nómada: se desplaza con frecuencia por cuestiones monetarias y va donde lo llaman en universidades que lo acogen en parte como poeta estrella, de lector de español y profesor de literatura. Pasa a Glasgow, de la que habla especialmente mal, Cambridge, Londres, y pasa a Massachusetts en un pequeño college femenino y liberal. En esta etapa le entran las ganas de ver panoramas distintos y tenemos el primer viaje a México, 10 años después del fin de la guerra civil. En México se instala en 1952 y entra en una fase terminal y deprimente de su vida de literato. Finalmente publicó poco antes de morir repentinamente *Desolación de la Quimera*, título que viene de un fragmento de Eliot. El imaginario es muy apocalíptico, milenarista. Los dos polos de la recepción crítica de Cernuda se publicaron desde hace 20 años y se le han interpretado de dos maneras distintas:

1. **Licenciado Vidriera** (Aub) es un personaje que viene de un caso médico del siglo XVI, el cual, por un trastorno mental, cree que su cuerpo está hecho de cristal, por tanto, aleja a todas las personas porque teme que le hagan daño; es un misántropo que rechaza todo contacto con el resto del mundo → Cernuda como solitario, antipático, aislado;
2. **Gran moralista** (Octavio Paz, uno de los grandes poetas mexicanos del siglo XX) en una fase posterior: en los años 60 es el primer crítico que dijo que hasta ese momento se le había leído mal a Cernuda. Para él, Cernuda era un personaje **ético, moral e ideológico** y comentaba como Cernuda no era tan aislado de una determinada realidad histórica, sino que sobre esa había seguido comentando a lo largo de toda su producción del destierro.

Hay unos versos de *El ruiseñor sobre la piedra* donde se entiende que Cernuda es un poeta que parecía haber adelantado su condición de desterrado; estos versos se podrían utilizar como clave de lectura: hay palabras claves como la **tierra**, o sea la dimensión perdida de España pero también la idea de divinidad o de una razón histórica de la identidad española; el “trágico **ocio** del poeta”: no es visto como la inactividad y el descanso, sino es una idea de *otium* clásico, o sea el momento de recogimiento lejos del frenesí de la vida cotidiana que sirve para enriquecer el espíritu. Cernuda lo reivindica como elemento ideológico para la dimensión española y como trágico porque a él le toca como lastre. En la poesía de Cernuda hay una trayectoria que cambia pasando de madre a madrastra cuando se refiere a España: en un momento inicial (*Las nubes*), lo que predomina es el sentimiento de dolor por una pérdida de un mundo que todavía es un mundo donde aún prevalecen los aspectos positivos, emocionalmente enriquecedores (la imagen de la madre). Sin embargo, hay una forma de reflexión de tipo histórico y cultural que lleva al Cernuda de la senectud a alejarse progresivamente de la idea de España como algo fértil y acogedor: es un Cernuda mucho más realista y sobrio, por tanto, la madre pasa a ser madrastra → una figura a la que uno se siente vinculado pero que al fin y al cabo es positivo haber perdido, porque le da la posibilidad de una libertad más auténtica al individuo. Todo esto se explica viendo como Cernuda va razonando sobre la España franquista: la España franquista de 1939 no es la misma de 1961. La idea de regresar a ese sitio que es un país completamente inhóspito cambia, es remota e irrealizable. En el Cernuda último tenemos la visión del **poeta como peregrino**: el destierro es una liberación; el poeta es viajero, peregrino y finalmente nómada. Liberarse del legado español es un elemento de autoconciencia literaria que acomuna a Cernuda y a Goytisolo. Todo esto se combina con posibles dimensiones de huida mental y de escapismo: la alteridad de México y la dimensión diacrónica de España, la idea de dar una marcha tras para superar el trauma de la pérdida y encontrar un arraigo.

## ELEGÍA ESPAÑOLA [II]

Hay coincidencias con *Primavera en Eaton Hastings* de Garfias. Es un poema que se dedica a una entidad que ha fallecido ya (España muerta), pero lo interesante es como se autodefine a sí mismo Cernuda: “pobre palabra tuya” → el poeta es tan solo un fragmento de una colectividad perdida, pero en cuanto artista se define sobre todo a través del arraigo a una dimensión cultural. El poeta de alguna forma es el que mejor interpreta el espíritu cultural de España, el auténtico idioma cultural de España. La dimensión de la madre es algo que aporta vitalidad, está caracterizada positivamente, hasta tal punto que la tierra se define como “única pasión única mía”, o sea amor, pasión y deseo (España como amante). La dimensión de la juventud es algo que se ha

perdido a partir de la etapa de la experiencia de crecimiento y del desengaño. España es típicamente caracterizada como paramo, como territorio fértil y lacerado por el atavismo de la identidad española que explicaba la frecuencia de los conflictos civiles. La locura es un término muy circunscrito: sirve para describir la tragedia inmensa de la guerra civil y no le podemos atribuir ninguna acepción positiva.

## UN ESPAÑOL HABLA DE SU TIERRA

Este poema elige la forma del **romance**, la forma más sencilla y difundida para escribir poesía durante la guerra civil. El amor frustrado que se transforma es algo vivido casi siempre con actitud masoquista y desesperada. Algunos elementos centrales son el considerarse como interprete de una verdad histórica, ideológica y cultural, la utopía de un momento futuro en que el individuo volverá a unirse con su patria y la conciencia de la muerte: Cernuda llegará a escribir un poema para un lector futuro, interpretándose a sí mismo como autor póstumo, que escribía para generaciones que no llegaría a conocer.

## IMPRESIÓN DE DESTIERRO

Es uno de los pocos poemas que Cernuda leyó y se le grabó. Es uno de los primeros poemas donde Cernuda construye el imaginario en contra del mundo de la cultura anglófona de materialismo y depresión constante: sistematizó (a través de la lectura de Eliot) una serie de técnicas como la del **correlato objetivo**, o sea un modo más moderno o modernista de expresar el contenido emotivo de un poema sin tener que recurrir a las formulas tradicionales de la poesía decimonónica. En este poema encontramos a un fantasma, que es una proyección de la propia identidad Cernuda figurando su propio destino futuro, un poeta que tendrá que envejecer en el exilio conservando el fantasma de su juventud sevillana en el timbre de su voz. También Eliot, en *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, parte de un simil donde la tarde, el ocaso, es como un paciente adormecido por el éter sobre una mesa de hospital, pero luego, en lugar de insistir en creaciones analógicas, usa simplemente elementos sencillos y ambientales (calles semidesiertas, hoteles baratos, restaurantes sucios). Lo que está creando no es un retrato realista de un ambiente, sino un panorama emocional. Cernuda hace exactamente lo mismo: concreta su desarraigo de español desterrado en esos datos deprimentes de ese interior londinés con calles dominadas por la niebla.

## LAMENTO Y ESPERANZA (HORA DE ESPAÑA, 1937)

Empezamos a ver un aumento de la complejidad formal, la extensión del poema y el grado de complejidad del imaginario del poeta, el desarrollo de una de las grandes preocupaciones del Cernuda del exilio, o sea la preocupación identitaria que es el hilo conductor de este primer bloque. En la poesía de Cernuda este proceso no arranca con el exilio: tenemos una muestra de 1937, además es uno de esos poemas que Cernuda publicó en la etapa de su mayor activismo como intelectual republicano en *Hora de España*, la cual era la revista de los intelectuales republicanos de mayor calidad literaria. En este poema se vislumbra una serie de tópicos que encontraremos en la etapa del exilio. En este momento Cernuda estaba en España, pero dentro de su imaginario ya preexistían algunos conceptos. Es un poema que en parte contiene un elemento de propaganda a pesar del imaginario y de la ideología y el sufrimiento la España republicana no puede expresarlo porque sería derrotismo. Hay un elemento de prefiguración futura que desemboca en una metafísica y espiritualismo: este pueblo destinado a perecer (el pueblo español sitiado por las fuerzas extranjeras), la rosa como símbolo de inmortalidad (símbolo esotérico) → perspectiva de supervivencia futura de España y de inmortalidad de lo español. Hay una idea de asedio, explicable dentro del escenario bélico de 1937: los histriones son los italianos y los mercaderes son referencias a la polémica de la no intervención, por tanto, se refieren a los ingleses en un primer momento, y luego a los norteamericanos. España es definida como país de la locura: podemos ver transparentarse una contraposición: hay un asedio en contra de un pueblo que se ha manifestado a través de su locura (cfr. Quijote de Felipe) para esperar que el país se hunda completamente, para arrancar girones de su esplendor antiguo. Se trata de una formulación nacionalista y revanchista de la identidad española, como si el problema de la guerra civil fuese una ulterior manifestación de unas dinámicas históricas muy antiguas. La polémica en contra de Inglaterra es porque es el país que ha encadenado al Don Quijote: estamos en el mismo imaginario, aunque formulado de manera distinta. O sea, en Europa hay diferentes potencias que se contraponen de forma radical e intrínseca, como si este conflicto fuese algo secular e inevitable, que está

destinado a reproducirse. Aquí se ve ya una suerte de metafísica de la historia y esta es una formulación ideológica muy fuerte.

### SER DE SANSUEÑA (1948; VIVIR SIN ESTAR VIVIENDO)

Sansueña es un topónimo (era una denominación romana de una antigua ciudad española) y Cernuda lo utiliza como metonimia para referirse a España. Vuelve el término locura como degeneración mortífera que deriva de una raíz que no es de sanidad mental, sino de defecto atávico de España que, por su propia naturaleza íntima, ha sido un país de la sinrazón, que rechazaba la lógica, sobre todo cuando era la de lo inmediato que aplica típicamente un mercader. La Sansueña se imponía como admirable paradoja: el presente es la dimensión de la muerte definitiva, pero antes los españoles se sacrificaban con la gloria monstruosa. Leyendo el poema por extenso, se entiende que la dimensión a la que alude Cernuda es la España colonial del XVI, del momento más sangriento y glorioso de la conquista de América (todavía Cernuda no ha pisado tierra americana).

Había algo que formaba parte de la cultura de Cernuda: la generación del 27 se contrapuso principalmente a una generación anterior desde muchos puntos de vista, principalmente de expresión literaria pero también de visión de España, o sea la del 98: es sorprendente ver como muchas ideas 98istas y regeneracionistas se mantienen en los españoles que escribieron en los años 20 y 30 y se encontraron en la dimensión del exilio. La generación del 98 toma su nombre de un momento histórico de desastre, de la pérdida de las últimas colonias españolas, por tanto, de reacción a una crisis, que coincidía con la realización más brutal porque España se quedaba sin nada en términos de posesiones, salvo lo poco que le quedaba en Marruecos. El pensamiento del 98 es muy complejo y diversificado: lo que encontramos en la poesía de Cernuda es la nostalgia del 98 más reaccionario y racionalista, más derechista: se ve claramente el **mito de Castilla**, que en un autor andaluz, comunista, homosexual como Cernuda es algo que en un primer momento nos sorprende. Está presente porque todavía es un mito cultural muy poderoso: idea de Castilla como centro espiritual de España, del paisaje no ameno de España, duro, osco, en parte desértico de la meseta y de la sierra → Castilla como emblema de una identidad española que sabe trascender los avatares de la historia. El mito de Castilla es una construcción ideológica que se hizo en determinadas etapas y que se puede dismantelar, porque no tiene ninguna raíz. En buena medida, Cernuda lo incorpora a su manera con algunas facetas críticas. La generación del 98 era muy diversificada: ponemos como contra-ejemplo el caso de Antonio Machado, que decía que Castilla, que ha tenido gloria en el siglo de oro, ahora es una tierra muy pobre y de la ignorancia, donde la gente se muere de hambre → visión realista. Este podría ser un primer bloque de un ideario que Cernuda había absorbido. Otro ejemplo es hispanoamericano y tiene mucho que ver con como Latinoamérica a lo largo del siglo XIX, cuando los varios países se iban liberando del dominio colonial, iba construyendo su propia identidad nacional y latinoamericana panhispánica. Uno de los ensayos más importantes, *Ariel*, de Rodó, un intelectual uruguayo, viene a dar una primera formulación que fue muy discutida a lo largo de las décadas. Ariel y Calibán son los dos sobrenaturales, sacados de *La Tempestad* de Shakespeare: Ariel es el espíritu elevado y puro, mientras Calibán es el monstruo, la criatura de las tinieblas creada por Prospero. Calibán se ha interpretado de manera muy distinta: algunas críticas ven en Calibán el auténtico héroe de *La tempestad*, porque viene a ser el esclavo, el sujeto dominado que se rebela en contra de la autoridad de Prospero. No es así en la obra de Rodó: para él la auténtica esencia latinoamericana es la de Ariel, el espíritu noble. El propio Rodó utiliza el concepto de ocio de la misma manera de Cernuda, mientras que Calibán encarna todo lo bajo de la existencia humana, o sea el materialismo, por tanto, es también la necesidad exasperada de comerciar. Si tenemos que concretarlo en una civilización y en un país, para Rodó el objetivo polémico era Norteamérica. Si el objetivo principal y polémico de Rodó era la civilización norteamericana, había también la crítica hacia Europa, porque encarnaba unas raíces importantes (las raíces clásicas de la filosofía, de la religión y de la cultura), pero al mismo tiempo era un continente en plena decadencia, básicamente agonizante. Europa podía salvarse a través de un influjo de la propia Latinoamérica: de allí una parte revanchista y narcisista del pensamiento de Rodó, como si Latinoamérica fuera un nuevo Mesías en el futuro de Europa para regenerarla. Mudando los factores, encontramos una visión de la historia bastante fanatizada, que no dista mucho de la producción de León Felipe, que decía que España tenía que transformarse en la creadora del Evangelio Nuevo para el resto de la humanidad.

*El ruiseñor sobre la piedra, Silla del Rey y Retrato de poeta* → este bloque de textos desarrolla el conflicto entre una determinada idea de la identidad española y un determinado objetivo polémico, que no es tanto la

España franquista, sino un occidente capitalista que se encarna de forma muy esquemática en Inglaterra y Norteamérica. Dentro de estos motivos, Cernuda experimenta mucho a nivel de técnicas:

- *El ruiseñor sobre la piedra* es un **diálogo fantástico** de una voz poética (con un monumento) que coincide con la interioridad del Cernuda que conocemos y sigue en la línea de los poemas anteriores. Es significativo que la poesía del destierro de Cernuda sea típicamente una poesía de diálogos imaginarios e imposibles: si hay un factor que suele faltar en la poesía del destierro de Cernuda es el de un interlocutor de carne y hueso, real.
- *Silla del Rey* es un poema que dialoga con *El ruiseñor sobre la piedra* porque ambos nos hablan del Escorial, adquiere en cambio una forma más novedosa, la del **monólogo dramático**. Es decir, un poema escrito en primera persona donde el yo no coincide con el poeta (mejor dicho, es un yo inventado a partir de un personaje histórico, el rey Felipe) y tiene una serie de características que son reflejos del propio Cernuda. Cuando Cernuda usa el monólogo dramático hace un paso atrás hacia la dimensión del pasado, que es uno de los filtros que usa para desarrollar una determinada poética, pero también para alejarse del presente de muerte, desolación y frustración: es un escapismo.
- *En Retrato de Poeta* tenemos una versión más humilde de un diálogo con un cuadro: es un ejemplo de **écfrasis** parcial. El écfrasis es un ejemplo de diálogo intersemiótico: se pasa de una dimensión estética a otra; un ejemplo típico es el poema romántico sobre la urna griega. En este caso tenemos un cuadro y es una herramienta más que el autor presenta a partir de una anécdota (Cernuda se encuentra en Boston porque enseña en Massachusetts, se va a un museo, ve este cuadro español, que de alguna manera es un desterrado como él y se pone a dialogar con lo que ve en este cuadro). Los detalles del cuadro son muy pocos, por tanto, hablamos de écfrasis parcial y no total.

## EL RUISEÑOR SOBRE LA PIEDRA



*Figura 1 - Monumento del Escorial*

*El ruiseñor sobre la piedra* es un poema temprano: Cernuda lo escribió en Glasgow, y tuvo una redacción bastante larga. Hay un detalle del monasterio del Escorial al cual Cernuda se aferra y repite en varias ocasiones: delante de esta muralla de piedra hay un estanque, que ofrece un espejo para las paredes para el palacio del Escorial → reflejo perturbado de la perfección creada por las manos del hombre. Uno de los elementos más representativos de este poema es que en realidad el Escorial, aunque es un artefacto del ser humano y pertenece a una dimensión histórica, Cernuda lo interpreta como si

fuera algo surgido de la naturaleza y perteneciera a una dimensión de la inmortalidad. Es un proceso que empieza con el arranque del poema: Cernuda empieza a crear una serie de analogías que siguen conectando constantemente una obra monumental como el Escorial a elementos aparentemente humildes de la naturaleza, como el ruiseñor, el fruto de granada. Hay un primer filtro mnemónico que delata que este poema surge de una condición dolorosa de destierro y lejanía, que luego adquiere una dimensión simbólica. Al final de la primera estrofa aparece la idea de la **eternidad**, que forma parte del repertorio de conceptos que van estructurando la poesía de Cernuda: uno de los grandes sufrimientos de Cernuda es ligado a todo lo que es humano, porque la infancia termina, el hombre está destinado a perecer, la belleza corporal decae, las relaciones y el amor terminan fatalmente. Por tanto, una de las dimensiones del deseo para Cernuda es la eternidad → anhelo por algo que no termine con la muerte corporal del individuo. Aquí es el propio Cernuda que aclara el porqué del Escorial: quiere reconstruir su relación con España. Es como si dijera que va a recuperar el mito de Castilla. No solo se trata de una nostalgia, sino también es una cuestión identitaria, de cómo el español se va definiendo a sí mismo de una forma nacionalista. La referencia polémica a los que están gobernando en España es bastante genérica: nos esperaríamos de un poeta militante del exilio republicano una polémica diferente en contra de la España franquista. Luego, el poema se convierte en un manual de cómo utilizar un recuerdo para sobrevivir: se habla de tapias (muretti) para luego contraponerlas a las murallas inmensas del monasterio del Escorial. Mientras se prosigue con la lectura, entendemos en que consiste el símbolo del palacio gigantesco edificado por la voluntad del rey Felipe: tenemos un desarrollo más articulado, una contraposición ambiental básica que

tiene que ver con el tipo de poética que encontrábamos en *Primavera en Eaton-Hastings* de Garfias. La idea de recuperar una mirada a través de la memoria es común entre los dos poetas. Vuelve el proceso de metaforización del Escorial, asimilándolo a la naturaleza que lo rodea: notamos los oxímoros, la sinestesia (“agua esculpida”), todo se hibrida → el monumento de piedra se anima asimilándose a una planta o a un animal. “Cantando las palabras de un himno” se reconecta directamente al título: el ruiseñor como el ave cantor por excelencia, que tiene una historia mítica que tiene que ver con el sacrificio (cfr. *Metamorfosis* de Ovidio); el ruiseñor por excelencia en la tradición literaria es el ave que no puede parar de cantar, la antonomasia de la poesía. Se da un salto del yo al nosotros: Cernuda se ve como vate de una colectividad. Tenemos la contraposición mencionada en la obra de Rodó: los españoles son los que desprecian el aspecto material y limitado de la vida terrenal, por eso fueron un pueblo de conquistadores y soldados valerosos durante la guerra civil: se saben sacrificar por un ideal más alto: el ideal del Evangelio, de la conquista de América o los ideales políticos de la España republicana. Antes esta necesidad, el español no negocia, no hace como el mercader, en cambio sabe apreciar correctamente lo que es transitorio, sabe que la vida terrenal es precaria como un sueño, pero sabe valorarla como es debido. En la parte final, lo que viene a significar el Escorial es algo metafísico, por tanto, el Escorial es España, es la eternidad de la esencia española, pero también es la poesía, o sea algo que va a trascender la muerte. Esta potencialidad de eternidad para Cernuda era su propia poesía.

### SILLA DEL REY (1948-1958)



Figura 2 - Silla del Rey

*Silla del Rey* es el monólogo dramático y tiene que ver con el Escorial, pero lo primero que hace Cernuda es variar la perspectiva: la visión del Escorial es desde arriba y desde lejos. La Silla del Rey es la Silla de Felipe II: no es un sitio concreto, sino toda una franja de monumentos de piedra bastante toscos y primitivos que no edificó históricamente Felipe II, pero que por una leyenda tradicional española Felipe II utilizó para contemplar la construcción del Escorial. Estamos en la zona de San Lorenzo del Escorial y volvemos a la dimensión de sierra, que se aludía como fondo del

poema interior. En el poema anterior teníamos el producto, aquí tenemos al constructor, que habla en primera persona: el Cernuda del exilio descubre algunas técnicas que desconocía en España, descubre a los poetas románticos y posrománticos, muchos poetas de la época victoriana y a muchos de ellos los tradujo (Blake, Wordsworth, Keats, Yeats y Browning). Browning y Tennyson fueron los principales de la época victoriana: escribieron monólogos dramáticos a partir de 1840, por tanto, Cernuda recuperaba una forma poética no tan reciente y la actualizaba. La necesidad de escribir el monólogo dramático, o sea un poema en 1ª persona donde se entendía que el yo que hablaba en el poema no tenía nada que ver con el autor contemporáneo, nace echando manos de algo ya muy presente en la tradición teatral (soliloquios) en una forma sintética y compacta, principalmente para superar un empuje que se les había presentado en la recepción de su propia poesía. Llega un momento en 1840 en que los críticos contemporáneos se cansan del tipo de poesía confesional que escribían estos dos autores y se lo echan a la cara. Por lo tanto, estos autores que vienen de la resaca del romanticismo empiezan a experimentar con esta forma alternativa, que es algo muy moderno y les aporta mucha libertad: cuando escriben con todo lo que ofrece la fuerza de un poema o de un relato en 1ª persona poniéndose la máscara de un personaje inventado o reconstruido se están desvinculando de un discurso moral inmediato. Hay un poema de Browning, *Mi última duquesa* (1842), que tiene como marco ambiental una única palabra, que es Ferrara, y el ambiente cultural es el Renacimiento italiano. El protagonista es un duque que acompaña a un embajador de la que irá a ser su nueva mujer (están hablando de la dote). Para ilustrar sus riquezas, el duque acompaña al enviado por una galería de cuadros. Hay uno en particular tapado por una cortina y el duque es el único que tiene el derecho de verlo y enseñarlo: allí está dibujada su última duquesa, su mujer anterior. El duque empieza a recordar la figura de la duquesa anterior, que era una mujer alegre, y entiende que él no era la única razón de su sonrisa (celoso paranoico). Hacia el final de poema, hay una fórmula rapidísima que ocupa dos versos: el duque dio una serie de ordenes y estas sonrisas terminaron de golpe y para siempre. En el cuadro, se ve a la mujer como si fuera viva, porque es un retrato magnífico, por lo cual, la novedad rompedora de este poema es que es el relato en 1ª persona muy amenazador de un auténtico criminal: es el cuento de un feminicidio, porque se entiende que el duque, celoso y paranoico, ha hecho sacrificar a su esposa, la ha

eternizado en un cuadro tapado en su galería y ahora la usa como amenaza futura para que su nueva esposa sepa con antemano lo que le puede pasar si se va sonriendo a demasiada gente por la ciudad de Ferrara. La idea de utilizar el medio literario utilizando algo tan potente y cuando se utiliza el “yo” en literatura hasta la época actual siempre se tiene que justificar respecto de un discurso moral. Un crítico literario de los años 50, Robert Landbaum, habla de un contraste entre sympathy (el mecanismo principal para el lector de este tipo de monólogos dramáticos, porque si el poeta es bueno me obliga a simpatizar con quien habla, aunque sea el criminal → es algo que le perturba al lector e los lectores de Browning lo acusaron de escribir un poema obsceno y discutible) y el juicio moral (la poesía se juzgaba a partir de la moraleja que el lector podía sacar de ella). El otro aspecto significativo del monologo dramático como técnica es el elemento de síntesis: Ezra Pound, de forma vanguardista, utiliza esta técnica del monologo dramático porque tiene todo lo que le interesa de un drama sin la parte excedente. El **elemento de autoanálisis** es el motor principal de la poesía de Cernuda, que declaró que algo que aprendí de la poesía inglesa de Browning fue recuperar la intención primordial del género también para escaparse de la jaula de tener que escribir constantemente en primera persona: es una marca de fase de evolución de la poética de Cernuda en la cual todo lo que había experimentado anteriormente deja de satisfacerlo y quiere experimentar con algo nuevo. Lo que le ofrece a nivel de potencialidades el monologo dramático es, por una parte, está la componente de autoanálisis a través de una serie de filtros, sintiéndose como un actor actuando en un drama y, por otra parte, hay un elemento de alteridad que libera su imaginación. Todo esto se concreta en el personaje de Felipe II que encontramos en *Silla del Rey*. Al comienzo del poema hay una serie de palabras típicas de la poesía de Cernuda (tierra, fe, luz, ideales, dimensión espiritualizada), pero leyendo la primera estrofa el lector se queda bastante desconcertado y tiene que seguir adelante con la lectura y enterarse de cual es el edificio que se está viendo surgir desde la naturaleza incontrastada y asimilar también lo que está contando la voz poética a nivel de subjetividad. La voz poética no puede coincidir con el ideario de Cernuda porque el Felipe II del poema coincide con un tirano, es la encarnación de los efectos más nefastos del poder, ante todo del fanatismo. A Cernuda le interesa de la personalidad de Felipe II principalmente el fanatismo religioso y la lucha en contra de la erigía: Felipe en España fue el que paró cualquier posibilidad de difusión de la reforma protestante, cerró los muros del catolicismo español. Erigía significa elección: lo que odia el Felipe literario de Cernuda es la idea de variedad, de posibilidades de elección, de arbitrio del individuo. De alguna manera el Felipe literario reacciona ante el mismo miedo a la precariedad de la vida terrenal que Cernuda comparte, pero reaccionando desde la violencia del poder, desde la intolerancia ideológica. Lo que hace Cernuda desde un punto de vista de contexto histórico es exorcizar a la figura del tirano que lo había desterrado a él y a miles de españoles. Sin embargo, aquí Felipe es el héroe, el que se auto justifica. Los autos de fe eran típicos de la época de Felipe II, pero aquí Felipe se parece mucho al gran inquisidor de Dostoievski: hay una parte de *Los hermanos Karamazov* donde está una suerte de relato moral donde un personaje se inventa que en la Sevilla del siglo XVI reaparece Cristo con el grande inquisidor español y Cristo finalmente es ocultado en la cárcel porque el poder de la Iglesia ha sustituido la autentica enseñanza de Cristo. Es un apólogo muy polémico sobre la fosilización y la complicidad entre el poder político terrenal y el aspecto religioso de la vida humana, que en cambio él defendía. Sigue Felipe con un discurso de sofista que siempre se sale con las suyas: él en la Tierra se está actuando de una determinada manera porque está cumpliendo con la voluntad divina como para quedar absuelto constantemente. Por una parte hay un gusto muy literario en prestarle voz a un personaje más grande que la vida y al construcción de Felipe II es la de un fanático que habla en primera persona y, un poco como el duque de Browning, al mismo tiempo se autoabsuelve pero también se condena, porque el lector lucido, después de leer estos versos, puede, a partir de su propia capacidad crítica, examinar los aspectos criminales del poder sin que, por otra parte, alguien tenga que hacerle la moraleja final. Felipe II intenta crear algo que se contraponga a la voluntad del populacho, al gusto de la muchedumbre y esto es algo que a Cernuda le fascina. Felipe II está construyendo el Escorial para su pueblo, pero también en contra de su pueblo y el Escorial es una metonimia (parte por el todo) de lo que fue, según una interpretación tradicionalista, el imperio español de los siglos XVI y XVII.

#### [Algunas preguntas:

**¿Porqué Felipe se auto justifica, pero al mismo tiempo se condena?** Felipe se auto justifica a lo largo de los versos como podría justificarse un personaje teatral con un soliloquio; el hecho de que Felipe se condene deriva de la operación que realizamos nosotros como lectores y también de la operación que realizó un literato como Cernuda a partir de su propia postura ideológica, en el sentido de que es bastante evidente que Cernuda no puede realmente identificarse solapándose completamente con una figura histórica como la de Felipe II, que es y sigue siendo la encarnación máxima de una intolerancia ideológica dentro de la propia historia

española que Cernuda condenaría. Cernuda fue uno de los miles de españoles que cogieron un fusil para pelear en contra de una idea de España que en 1936-1939 encarnaban los franquistas y se presentaba a sí misma como continuación de la España de la contrarreforma, del imperio, la que origino de la obra de los Reyes Católicos. El hecho de que se condene Felipe deriva del hecho de que reflexiona su propia intolerancia y es algo muy sutil que distingue la operación que realiza Cernuda de una fantasía histórica donde habla un personaje porque el autor concreto del poema siente una autentica admiración incontrastada hacia este personaje. Lo que hace Cernuda es por una parte proyectar en la figura de Felipe II algo que le interesaba mucho, o sea Felipe encarna una idea de visión idealista y espiritual de la vida: esto a Cernuda le interesaba porque era un componente de su propio carácter que él advertía como muy fuerte, es una real obsesión de la primera fase del exilio español.

**¿En qué sentido Felipe está construyendo el escorial para su pueblo, pero al mismo tiempo en contra de su pueblo?** De alguna manera, el Felipe II de Cernuda está creando el palacio que va a ser centro político y religioso y va a unir no por casualidad el aspecto del poder concreto y militar y el aspecto espiritual y religioso. En contra del pueblo porque en esta figuración literaria el pueblo es una fuerza maleable y manipulable, controlable a través de un poder que se manifiesta con un poder totalitario. El Felipe de este poema razona como un dictador de la Europa del siglo XX porque tiene que controlar hasta lo mas íntimo de la personalidad de sus súbditos. La idea es que el pueblo al mismo tiempo es algo que encarna la potencialidad del libre albedrío, de la aplicación de una libertad que en la mente de Felipe es destructiva. Cernuda razona aplicando una serie de conceptos propios de la reflexión política de aquel momento: si vamos a leer las fuentes de cómo un hombre español del XVI-XVII veía la monarquía, notamos que se solapa con los conceptos que encontramos en la poesía de Cernuda. Incluso está la idea que el monarca, al tener esta responsabilidad histórica, tiene un poder superior que llega a trascender el poder de la iglesia y superior del Papa, pero al mismo tiempo es un súbdito, un esclavo. Felipe animaliza a su pueblo, lo transforma en una bestia potencialmente feroz que sabe apaciguar: si el pueblo español dominado por Felipe pudiera ejercer su libre albedrío, el sueño del escorial se vendría abajo, porque en el campo religioso podrían afirmarse todas esas tensiones que también la España del siglo XVI tenía. Aquí Felipe II quiere encarnar de la forma más brutal posible la solidez de un dogma que la fiera desencadenada que estalla en una guerra civil: el desorden que venía era la gran preocupación de los politólogos de la España de los Siglos de Oro.

**¿En qué sentido el escorial es una redención metafísica de los males de España?** El escorial viene a ser algo que se impone definitivamente, una fortaleza para la defensa extremada y definitiva de una serie de ideales y dogmas en la perspectiva religiosa: en la creación poética de Cernuda encontramos unos conceptos que hablan de la idea de España, que no reflejan la idea de España de Cernuda, pero que en parte es la idea de España de Cernuda. Hay algo que como sugestión a Cernuda le interesa muchísimo, aunque su visión política era completamente diferente. Cernuda razona siempre desde una perspectiva poética, que reivindica la posibilidad de contradecirse y dejarle una libertad interpretativa al lector.]

En los vv. 58-60 (p. 421) → la “tierra mala” es el pueblo español, los defectos intrínsecos de ese pueblo potencialmente rebelde; el “huerto sellado” es el recinto del escorial: es un sintagma bíblico (*ortus conclusus*) que es uno de los apelativos para indicar la esposa que en la tradición de la cultura cristiana se ha aplicado a la figura de la virgen: Cernuda está manejando un léxico fuertemente connotado. El huerto es sellado para el mundo todo, porque la dimensión de Felipe es mundial, es un símbolo que en la mente del monarca va a tener un valor global. Es como si el pueblo español, dejado desatado, quisiera hundir el sueño, destrozarse el idealismo, porque España es el valor espiritual, mientras el resto del mundo es el materialismo, la ausencia de ideales. El escorial viene a trascender su realidad física: la operación poética de Cernuda es tratar de disolver las paredes de piedra de ese palacio inmenso y fundirlo con la naturaleza circunstante, como si el escorial naciera espontáneamente del paisaje espiritualizado que lo rodeaba.

En los vv. 71-75 → Aquí Felipe transporta la que es una operación humana a una dimensión que trasciende la historia. El Felipe creado por el poeta nos manipula, porque si este poema nos gusta, nos implica emocionalmente de alguna forma le damos la razón: este es un sofismo, es la versión retórica que el Felipe nos está vendiendo. El juego de ver si este poema nos funciona como lector es ver hasta que punto esta voz poética consigue manipularnos como lectores.

En los vv. 101-102 (como *Silla del Rey* dialoga con el *Ruiseñor sobre la piedra*) → aparte de crear el enésimo oxímoron (el futuro será lo pasado), se resuelve en la imagen del estanque donde se reflejan las paredes del escorial: futuro y pasado vienen a coincidir → idea de tiempo circular.

Otro aspecto importante es el centro del poder del escorial, “convertido / En fluir no mortal de leyenda y de historia” (vv. 25-26): aquí hay otro oxímoron, o sea leyenda e historia dentro del mismo sintagma, pero es que donde hay leyenda no hay historia y viceversa; el escorial es un intento constante de superación de contrarios, de síntesis de algo que en la historia no puede coexistir (si yo aplico la historia desmantelo la leyenda y el mito). Leyenda e historia son dimensiones que vienen a sobreponerse solo dentro de un texto poético o de una creencia religiosa.

Luego, otro aspecto importante es en los vv. 41 y 45 con la definición de un edificio que está surgiendo: el espacio infinito del escorial como si fuera una humilde colmena, o sea un espacio perfectamente ordenado y geométrico (idea totalitaria de la naturaleza); están tres categorías o figuras profesionales:

- “el fraile, donde doma el deseo” → es Cernuda, pero al mismo tiempo no lo es: Cernuda se había tirado toda su poesía anterior exaltando la dimensión del deseo en contra de la realidad y de la represión. A Cernuda la idea de reprimir el deseo le parecía dolorosa e ilegítima, pero aquí el que habla es un alter ego del autor y exalta precisamente la idea de orden y auto represión de los frailes;
- “el soldado, donde forja la fuerza” → un fetiche que tenía Cernuda por la idea de fortaleza militar: la España que exalta Cernuda no es tanto una idea de poder político abstracto, sino una idea concreta e histórica de poder mundial que se mantenía gracias a la fuerza de su ejército armado que se imponía a través de campañas militares (cfr. conquista de América);
- “el poeta, donde refleja el mito” → ¿qué es el espejo? Puede ser cualquier espejo de cualquier sala del escorial por donde pase una de las figuras de la corte de Felipe, pero es más fácil regresar a la imagen del estanque del *Ruiseñor sobre la piedra*. El sujeto de la frase “donde refleja el mito” no es una cuestión banal: es un uso absoluto del verbo reflejar en lugar de reflejarse (“donde el mito se refleja”) o donde alguien /algo hace que se refleje el mito (¿lo hace el poeta o el escorial?). A partir de las interpretaciones que demos a este verso, varía la interpretación que podemos darle → se puede interpretar que es el poeta que se encuentra en la misma situación que veíamos en el *Ruiseñor sobre la piedra*, donde la fantasía mental de Cernuda era reflejarse en las aguas del estanque, contemplar las paredes del escorial y reflexionar sobre el reflejo en las aguas, pero también era la fantasía de incorporarse al paisaje que había perdido, no era la fantasía de una patria perdida. En el momento en que le poeta se contempla en un espejo de agua, reflexiona sobre sus tendencias narcisistas: hay una intuición de las potencialidades autodestructivas de una determinada actitud respecto de la vida. El otro aspecto es el de **auto exaltación del poeta**: si es el poeta el que permite que el mito se refleje, al fin y al cabo, en una civilización el que sigue manteniendo el poder auténtico de la palabra y de la cultura es el poeta, el artista. Se solapa esta interpretación con la poesía de León Felipe: el poeta prometeico que lleva el fuego de la civilización y si el poeta no aporta el fuego de la civilización, al final lo que se puede crear es algo estéril.

Estos versos tienen un **eco medieval**: en la sociedad medieval había una tripartición bastante marcada, que eran los oradores (los religiosos, el clero), los soldados (la casta profesional), los trabajadores: este último elemento es lo que no se presenta en la tripartición del Felipe de Cernuda, porque incluir al pueblo es como desfasar la imagen idealizada que en parte es la construcción de Felipe dentro del poema, pero en parte refleja también la actitud ambivalente del propio Cernuda respecto de la multitud, porque el pueblo en Cernuda a veces es un objeto de deseo o de afinidad, pero también significa la muchedumbre vulgar que no lo entiende, lo rechaza, lo aísla socialmente. Incluso un poeta que había adherido sacrificándose a un ideario político izquierdista que exaltaba una idea de pueblo y peleaba una democracia, cuando descubre su ideario poético muestra su celo hacia la propia idea de multitud.

## ÁGUILA Y ROSA (CON LAS HORAS CONTADAS)

No es un monólogo dramático, sino un poema donde Cernuda vuelve sobre un episodio histórico, narrándolo en tercera persona, como una mirada externa, aunque la focalización es solidaria con la visión de Felipe. Este poema parte de una anécdota histórica comprobable: se refiere al momento en que Felipe se va a Inglaterra para casarse con María la Sanguinaria (Bloody Mary, la que luego persiguió a los protestantes ingleses), por tanto, Felipe vino a ser monarca de Inglaterra e Irlanda. Este poema describe a Felipe como si se tratara de un refugiado, a pesar del inmenso poder que ya tenía: es un príncipe rechazado, que se siente constantemente inadaptado, viviendo constantemente entre ingleses. Está tratando a los ingleses del siglo XVI como si fuesen

los ingleses de su propia época, como un pueblo de mercaderes. Está la idea ambivalente del poder monárquico, un poder absoluto que implica saberse humillar a la necesidad religiosa. Cernuda no oculta los lados criminales de la figura que tanto le atrae, o sea un asesino serial. La obsesión de Cernuda por el poder: Cernuda en el exilio, privado de todo, proyecta un deseo de imponerse sobre la realidad, constantemente frustrado. Lo que los ingleses en esta versión poética odian en Felipe es el verse reflejados como criaturas débiles, el ver reflejado su propio miedo en la figura tan serena y estoica del monarca. Es el propio Cernuda que, al redactar este poema se sentía un ser débil, despreciado y marginado, es él que está analizando su propio sentimiento de inferioridad en el contexto que le ha tocado vivir: es una operación estéril y psicodrama continuado de las frustraciones de Cernuda.

## RETRATO DE POETA



*Retrato de poeta* tiene a la base el procedimiento del écfrasis y alude a unas características del ambiente literario; se centra en el cuadro de El Greco, gran pintor toledano del siglo XVII, o sea el retrato de una figura bastante marginal del ambiente literario (típico de bastante poemas de Cernuda): Fray Ortensio Felix Paravicino fue un preceptista importante en la literatura española del Siglo de Oro, pero muy marginal y elitista que escribía para literatos más cultos y despreciaba la idea del gran público. La anécdota de la que parte Cernuda es que este retrato de El Greco había pertenecido a una familia española noble que se había decaído y fue vendido en 1904 al Museo de Bellas Artes de Boston. En aquel momento Cernuda se encontraba en el college de Massachusetts, se va a este museo y encuentra este cuadro. Cernuda en este poema establece una inmediata afinidad principalmente emocional con este objeto de arte que como él ha acabado en una dimensión que no era la suya originaria, o sea es un poema de correspondencias emotivas con un objeto inanimado, sobre todo a través

del poder de la mirada. La mirada parece perdida en una suerte de lejanía remota y Cernuda quiere hablar con Paravicino casi en el momento en el que El Greco deja el pincel, pero el personaje todavía está mirando esta posa y tiene la mirada perdida. Es una situación fantástica e inventada por Cernuda, pero le ofrece toda una serie de opciones: un diálogo imposible con una persona de carne y hueso; un diálogo meta artístico; un razonamiento sobre el poder del arte en general. El contacto es inmediatamente emocional, pero Cernuda establece una filiación estética: no es casual que le llame maestro a Paravicino, porque siente que encarnaba una idea de la poesía, de la literatura y del arte muy cercana a la que defendería Cernuda en 1950 cuando publicó este poema. Paravicino es un maestro de la palabra porque la palabra es la que permite modificar la realidad.

Vv. 17-21 → “El poder y el hechizo” de la palabra: Cernuda reconstruye ante el lector una escena que no ha visto y nunca se ha verificado de esta magnífica tarde que está evocando; el “mundo perdido” es el mundo de la corte, de las joyas, de las sedas preciosas y de las espadas, el gran mundo de las cortes del siglo XVII cuando España gozaba de poder absoluto a nivel mundial. La “nave” puede ser una de esas naves dirigidas al mundo de mas allá, de América, por tanto, puede ser una serie de metonimias para indicar el imperio español. La “palabra” sirve para mantener controlada a una muchedumbre potencialmente rebelde; “nuestra fe” se refiere a la esfera estética, artística y religiosa. Lo que describe es el poder de la evocación artística, de una obra de arte que sea visual o verbal de transportarnos en dimensiones que no podemos alcanzar materialmente. La capacidad de proyección psicológica de Cernuda respecto de la que si él no la animara con su mirada es solo una imagen inerte: “ahí perdona y comprende” es lo que ve Cernuda en la mirada de Paravicino retratado por El Greco. Se trata de una proyección constante, porque Paravicino ha llegado a encarnar el sentimiento de soledad y frustración que es propio también de Cernuda. La polémica que está en el fondo del poema: Cernuda se siente preso por los norteamericanos, como si ese cuadro lo considerase secuestrado por la civilización mercantil que estadounidense porque alguien se lo ha podido comprar. Vuelve la idea del ocio positivo, que para un desterrado se transforma en dimensión depresiva, inactividad que no puede fructificar porque le falta un público y un interlocutor. Queda en este panorama una última perspectiva metafísica, la de eternizarse, immortalizarse a través del arte: lo que produce la contemplación del cuadro después del diálogo espiritual es un regreso a la realidad que a Cernuda solo le puede devolver su propia condición precaria. El poeta se define a sí mismo como reducido a una sombra (cfr. *Impresión de destierro*), una encarnación de la condición de

desarraigo. “Instrumento” es lo que queda de su identidad compartida de españoles, o sea la eternidad de la expresión poética. En *Elegía española II* el poeta se define a sí mismo como “pobre palabra de España”: se define como instrumento de algo dulce e inanimado y en este momento final la superficie del cuadro es como si se hubiese convertido en un espejo.

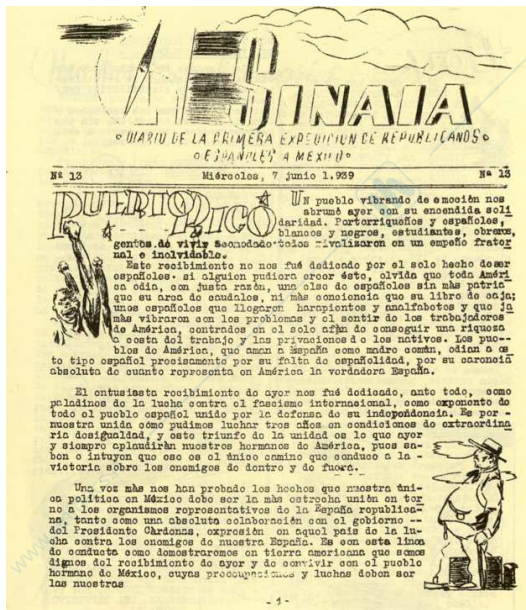
1936

Es un poema mucho más tardío, tiene su origen en una anécdota norteamericana y produce un resultado muy distinto y anómalo en la producción del Cernuda último, típicamente más pesimista y desolado. *1936* es un poema que Cernuda escribió en 1961, se suele recordar como uno de los más hermosos de la literatura del exilio y se ha utilizado también como título para monografías o actos públicos sobre todo cuando se ha empezado a recuperar la memoria histórica de la guerra civil y del franquismo. Empieza con una apelación: el “tú” no es un interlocutor auténtico, sino es el poeta mismo: sobre todo cuando su poesía se transforma en una forma de análisis interior, el poeta se dirige a un tú que es su propia personalidad. El primer verso se ha considerado como emblemático de un proceso de recuperación cultural: “recuérdalo tú y recuérdalo a otros” → la anécdota es trivial: él se encuentra en uno de esos curros culturales, se le acerca un personaje que se presenta como un exbrigadista internacional de la Lincoln, la sección norteamericana de las brigadas internacionales. Este es uno de los pocos poemas donde Cernuda consigue salir de su solipsismo, tendencia tan frecuente a aislarse y considerarse como un perenne desterrado. El interlocutor es real y el sentido de este poema es recordar su ejemplo de hombre, su testimonio ético de hombre que había apostado su propia vida por defender un ideal superior (de la democracia y de la sobrevivencia de la II República). Es un poema donde no tenemos una fantasía de eternidad: Cernuda no tiene que inventarse una huida literaria para escaparse de su presente sombrío y de la tristeza de su tiempo presente. Este imponerse sobre la historia lo realiza de manera anómala en toda su poesía del destierro a través de un contacto humano con un desconocido que él inmediatamente reconoce como un camarada y considera como a un hermano. Se trata de un poema de reencuentro entre soldados: en este caso tampoco tiene que buscar máscaras para hablar de un ideal superior: este es el Cernuda republicano, donde reconocemos por fin a una proyección autobiográfica de la que había sido la experiencia vital del poeta en los años de la guerra civil. A pesar de todo esto, Cernuda y el soldado tienen que distinguirse de una multitud de los que, con el paso del tiempo, han abandonado o traicionado los ideales. La actitud de Cernuda sabe dialogar con individuos, pero no con masas. Con este poema adelantamos la visión de un sentimiento típico del exilio tardío: el desencanto, la conciencia de que finalmente la etapa de significación histórica de los ideales del exilio republicano ha terminado. Las que quedan son tan solo ruinas. Lo que se salva es la misma idea del héroe e incluso el derrotado es un héroe en la medida en que alguien lo recuerda y transmite su testimonio moral. Estos son dos derrotados, pero solo en este sentido han triunfado sobre la historia, porque no se han dado por vencidos.

## BLOQUE 2. DESTIERRO Y TRANSTIERRO: EL CASO MEXICANO ENTRE ACLIMATACIÓN Y DESARRAIGO

Este bloque pretende desarrollar las premisas sobre las consecuencias culturales de la situación política y socioeconómica de la llegada de los contingentes españoles del exilio a México en 1939 y años anteriores. Se retoma el hilo de la construcción ideológica muy poderosa de la primera fase del exilio y ver cómo se puede aplicar el mecanismo de creación y recuperación de mitos y leyendas y cómo paulatinamente llegamos a una visión mucho más realista del microcosmos que creó la comunidad de refugiados en tierra mexicanas. Las interacciones de los españoles con la población autóctona impulsaron una serie de creaciones fantásticas e ideológicas, que luego se revelan en el ejemplo último de Max Aub. Volvemos a encontrar a Garfías y a Cernuda, que parten de una identidad republicana muy afín, también de alguna cercanía ideológica en el periodo de la guerra civil (Cernuda había militado en el bando comunista), pero a partir del exilio sus poéticas se separan de forma radical. Sin embargo, tanto Garfías como Cernuda, cuando abordan la cuestión de México, lo hacen construyendo universos no tanto realistas, sino ideológicos y en buena medida también irreales y fantasiosos: utilizan a México como una pantalla sobre la que proyectar una serie de ideas, prejuicios, esperanzas y mitos culturales que formaban parte de su identidad española y de su formación cultural previa.

## PEDRO GARFIAS



El caso de Garfias es emblemático porque tiene un contexto importante dentro de la historia del exilio: escribió *Entre España y México* a bordo del Sinaia, uno de los principales barcos que llevaron a varios miles de españoles en la fase más intensa del éxodo desde Francia al territorio sudamericano. Del Sinaia tenemos un patrimonio documental que es el documento más preciso y extenso de un viaje de refugiados españoles: en el Sinaia, un barco grande con un millar de refugiados de todas las edades, nivel cultural, categorías, había que organizar la vida a bordo. Se montaron varias actividades gracias a la colaboración de enviados del gobierno republicano mexicano que ejercían una función diplomática e instruían esta población sobre la realidad que les iba a tocar de allí a poco y que desconocían por completo. Este es el dato de partida de un estudio de Francie Cate-Arries que lleva el título bastante ambiguo de *Mitos de la conquista, mitos del conquistar o conquistando mitos*: si examinamos la producción de los exiliados españoles en los primeros momentos del contacto con la nueva realidad, podemos dar

por buenas ambas consideraciones, porque en algunos casos se trata de apropiarse culturalmente de una serie de mitos y leyendas que no formaban parte del patrimonio europeo cristiano y que tenía mucho que ver con una religión mexicana pre-hispana. El dato de partida es que este millar de españoles conocía muy poco de la realidad mexicana: incluso los militantes políticos, a pesar de que también en México actuaran sus propias secciones nacionales, desconocían prácticamente todo de la realidad concreta mexicana. México eventualmente se asociaba a dos nombres: **Hernán Cortés** en términos de violencias de la conquista, pero también alguna nostalgia de la pasada gloria de la conquista, un evento histórico irreplicable que creó el futuro concepto de Hispanidad y **Pancho Villa**, como héroe de la reciente revolución mexicana. Estos españoles sabían que se acercaban a un país que tenía el gobierno del presidente Cárdenas, una democracia popular que tenía puntos programáticos progresistas, pretendía favorecer las mejorías espirituales de su propia población. Entre las actividades a bordo del Sinaia estuvo la redacción de un diario (publicación humilde: pocas hojas dactilografiadas con algunas ilustraciones primitivas) que servía como un boletín, que era en primer lugar informativo para que el contingente entendiera cual era el viaje que estaban realizando y explicar a los españoles (muchos eran analfabetas) de donde partieron y donde llegaría, o sea Veracruz (la primera ciudad de la colonia española fundada por Cortés y donde llegó la mayoría de los españoles refugiados), pero también como formación de tipo político. Al depender de la voluntad de Cárdenas la operación del Sinaia, hay un sinfín de antologías del pensamiento político de este presidente que se repiten en este diario. Incluso antes de pisar tierras mexicanas, le quedaba muy claro a estos españoles que le debían fidelidad inquebrantable a este gobierno: no se rebelaron ni siquiera cuando el gobierno mexicano se convirtió en conservador, reaccionario y homicida. Se repite el concepto de la importancia del trabajo, de la reforma agraria, de la necesidad de un desarrollo económico (México era un país prevalentemente agrícola), de la importancia de la educación (Cárdenas subraya la necesidad de asociar la cultura al respeto de los derechos humanos y trataba de ser progresista, socialista, pero también de no perder de vista el respeto del individuo, uno de los rasgos de sus políticas que atrajeron a los republicanos españoles), de los imperativos económicos (los españoles tenían que modernizar la agricultura del país). Una de las páginas más interesantes de este diario es cuando recoge unas citas del discurso de Cárdenas sobre la cuestión india que se titula "El problema de las razas indígenas", que se percibe como una cuestión nacional y peliaguda: el cuadro que saca Cárdenas era progresista para la época, pero en tiempos modernos sería acusado de racismo, porque lo que proponía era favorecer la asimilación definitiva de toda comunidad sobreviviente de antiguas civilizaciones (o sea, de lo que quedaba de los aztecas) que son nuestros antepasados, pero que no pueden seguir formando esa suerte de agujero negro de primitivismo dentro de nuestro país. Todo lo que es primitivo está plagado por el atraso cultural, por el vicio, el alcoholismo y por la pereza.

## VISIONE UTÓPICA DE AMÉRICA EN PEDRO GARFIAS, *ENTRE ESPAÑA Y MÉXICO*

Cuando luego Garfias escribe *Entre España y México*, este poema pasa por el filtro del imaginario poético del autor que recoge esta versión de la tierra mexicana: el poema de Garfias viene acompañado de una ilustración que podría ser un cartel de Diego Rivera, que adelanta lo que podría ser el resultado utópico del contacto entre españoles y mexicanos. La figura española, la de la izquierda, es la de un obrero, y la parte derecha, en cambio, es una figura folclórica que lleva unos rasgos somáticos que remiten a una identidad étnica india o mestiza, no solo europea. Vuelve el imaginario de Garfias a través de la mirada y del vuelo; el momento de desapego de la patria no es casual: la madre patria presente en el “hueco vivo” del costado es una imagen crística (el costado herido del nazareno crucificado). El “acero fiel” remite a un imaginario soviético, a una idea de proletariado industrial muy poderoso; notamos la doble dimensión del recuerdo (España) y esperanza (México). Cuando tiene que enfrentarse con la realidad futura del México desconocido, Garfias se topa con el problema indio y con el problema del legado de la conquista española. México es el país de la luz del alba, es el futuro horizonte para toda la humanidad, pero luego lo que hace el autor es hacer cuajar en pocos versos el ideario de Cárdenas: los “indios de clara estirpe” es un reconocimiento de la nobleza de las poblaciones aztecas exterminadas por los conquistadores de Cortés. Por lo tanto, un origen remoto y primitivo que no es europeo y prehispánico es un primer reconocimiento de un aspecto identitario de México que no casa con todo lo que Garfias y sus compañeros se arrastran consigo. Luego, “campesinos con tierras, con simientes y con máquinas; proletarios gigantes de anchas manos”: el imaginario vuelve a orientarse hacia la idea de modernidad que defendía Cárdenas, que iba abrazando todo lo positivo que pudieran ofrecer la ciencia y el progreso. Además, está la revisión de la conquista invertida: una vez más Garfias alude a ese viaje de barcos hacia tierras mexicanas y el “río español de sangre roja (referencia política), de generosa sangre desbordada” → los españoles que llegan son los progresistas que han tenido que huir de su país. Se alude a una idea romantizada de la conquista: la conquista española fue una gesta militar impresionante donde abundaron los crímenes, pero destacó el valor de los soldados y fue realizada en buena medida por los descastados de España, paradójicamente como una serie de personas que en el siglo XVI no se habían podido integrar en su propia comunidad nacional. Este razonamiento tiene una base sociológica, porque muchos soldados fueron miembros de familias pobres o de familias nobles que no recibían las riquezas de sus ramas familiares y tenían que buscar su fortuna en la dimensión militar o religiosa. La conquista compaginó estos dos aspectos, porque muchos de los evangelistas y misioneros de la conquista tenían esta característica. La conquista fue principalmente una operación de aventura de desesperados: gente que movía de una desventura que venía de su propio origen social y buscaba una vida mejor en un horizonte desconocido y potencialmente mortal. A partir de esta afinidad, es posible que en 1939 los términos de la conquista se inviertan y México venga a ser una esperanza mesiánica para las poblaciones españolas y la Europa decadente. “¡Oh vieja y nueva España!”: nueva España, nombre original de la colonia en tierras mexicanas, y vieja porque en México un español puede encontrar una parte de su propio legado nacional e identitario. Más allá de los resultados, la operación que trata de realizar Garfias es un intento casi imposible de fundirlo todo y darle una armonía a una serie de elementos que en la realidad histórica generaron solo conflictos. Lo que busca Garfias es una hibridez, armonía, convivencia posible, pero que queda unificada por el marco ideológico: si le quitamos este filtro, los elementos del poema se desintegran.



La identidad del México independiente se había construido de forma paradójica: el México que se había rebelado en contra de España tenía que buscar antecedentes cuando llega Cortes para reivindicar a una identidad distinta. El emblema de este proceso que se utilizó de forma sistemática a lo largo del siglo XIX y XX es Guatimocín (Cuauhtémoc), el último monarca del imperio azteca. A diferencia de Moctezuma, fue el último que intentó oponerse a los invasores españoles; su estatua campea en el centro de Ciudad de México, porque representa el concepto de resistencia antiespañola. Al final, como Moctezuma, Cuauhtémoc fue detenido por los españoles, convertido en un preso y sus últimos años fueron terribles.

## LUIS CERNUDA

## QUETZALCÓATL

Cernuda empieza a escribir sobre México 7 años antes de tocar tierra mexicana a partir de la dimensión escocesa de su exilio. *Quetzalcóatl* es uno de los poemas más misteriosos del Cernuda del exilio, sobre todo en sus versos finales. Encontramos la forma del monólogo dramático, pero la figura no es histórica, sino es un anónimo de origen miserable y que ha vivido en un tiempo más legendario que histórico: es un pobre castellano vivido entre finales del siglo XV y el siglo XVI que se encuentra con un mundo que cambia radicalmente a partir de 1492. Con el descubrimiento de América, cambia la realidad mundial, pero toma también un rumbo distinto la vida de este individuo: en un determinado momento la voz poética se une a la expedición de Cortes y se marcha hacia lo desconocido que para él es todo lo incógnito de una existencia. Participa como testigo a la toma de Tenochtitlán, en la recreación poética de Cernuda a las hazañas más notables, pero el marco ficcional del poema lo encuentra reflexionando sobre su existencia en una etapa de senectud, mientras la muerte se acerca cada vez más.



*Quetzalcóatl* es un título que remite al número de dioses de la cultura mexicana: significa “serpiente emplumada”, una criatura fantástica que adquiriría unos rasgos híbridos entre humano y animal y era una serpiente dotada de alas. Quetzalcóatl era el dios de los vientos, pero en un sentido más amplio era una divinidad que se asociaba a una idea de regeneración continua del cosmos, de eternidad, de ciclicidad del tiempo. Una de las anécdotas que están en la base de este poema es que cuando Cortes se encontró por primera vez con Moctezuma, él lo tomó por una encarnación de Quetzalcóatl. Cernuda mantiene el misterio del porqué de este título hasta el final de poema. Hay una serie de motivos que forman parte de esta construcción de esa mitografía de España a partir de la visión 98esca de Castilla como paisaje espiritual. A partir del 4º verso, la voz poética es un anónimo miserable porque nace bendecido por esa raíz metafísica que en esa construcción cultural sobre la identidad española Castilla llevaba consigo. Se trata de un

panorama que es el páramo típico del panorama castellano que aquí viene poetizado por el filtro del poeta: el cielo es un cielo metafísico que conecta al último de los hombres con sus raíces espirituales más profundas y le hace entender que la vida no es solo materialismo, que no puede cifrarse solamente en la miseria material. Hay una suerte de predisposición previa del personaje ficticio creado por Cernuda a abrirse al espacio interior de la aventura, que será una aventura de tipo espiritual. A partir del v. 18, tenemos una visión de la historia española crítica y sin filtros que la que encontramos en Felipe II de *Silla del Rey*: no hay un monarca que se auto justifica a sí mismo, sino un pobre del siglo XVI que ve una potencialidad enorme en el descubrimiento de América, pero que capta como este se convirtió en una operación material, comercial. La perla vendida a esas manos regias avaras y crueles son las manos de los Reyes Católicos: no hay ninguna idealización de la monarquía. El personaje es un desterrado, comparte el dolor íntimo que es una constante de la poesía del exilio, pero se abre a la potencialidad positiva de los nuevos cielos que alimentan su esperanza. Se topa con la figura histórica de Cortes, que figura como héroe potencial pero igual que Colon es una figura que traiciona su naturaleza, porque tiene las potencialidades de monarca, pero al doblarse al poder monárquico español, traiciona esa naturaleza suya. Hay ambigüedad en la representación de la conquista: el imperio azteca se fundaba en crímenes y rituales de la violencia, sacrificios humanos, sometimiento y esclavitud de las poblaciones que conquistaba. La admiración nostálgica por la magnitud de la hazaña de la conquista con menos filtros de Felipe II de *Silla del Rey*: el conquistador anónimo admite que para la mayoría de sus compañeros del ejército la conquista fue motivada por la codicia, el deseo de enriquecerse con bienes materiales. Cernuda tiende a construir sus personalidades poéticas por contrastes entre el yo y la multitud: el personaje anónimo se vuelca en la conquista de América principalmente como una aventura del conocimiento humano, se parece al Ulises de Dante y viene a ser un emblema del enfrentamiento del ser humano con el desconocido. Su propia visión de México es de una “realidad fabulosa como leyenda alguna”: en un primer momento, la América del sueño alimenta los impulsos espirituales más profundos de esta persona hasta llegar al momento del desencanto, de la pérdida de las ilusiones: polémica anti materialista → la Tierra se ha restringido: lo que parecía un panorama infinito de potencialidades, se ha reducido a un huerto sellado, a una dimensión casi claustrofóbica. Lo que le queda a la voz poética es la Tierra de la muerte, el mundo que la voz poética abandonó (la España

franquista, tierra estéril en cambio de la esperanza que ofrece América), y encontramos una fuente bíblica, o sea una carta paulina. Una interpretación posible de este poema es que en algún momento de su vida este conquistador se haya despojado de su identidad de español cristiano y que haya adherido a un tipo de espiritualidad distinta: es legítimo conjeturar que lo que nos señala Cernuda es que el yo haya traicionado a su propia cultura después de haber participado en conquista de México, asimilándose a los conquistados. Octavio Paz en el *Laberinto de la soledad* reflexiona sobre una peculiaridad de las creencias religiosas mexicas y dice que uno de los elementos diferenciales que encuentra Paz respecto de la visión típicamente occidental cristiana es la concepción del tiempo: para los pre-hispanos el tiempo no es lineal, sino circular (concepto del eterno retorno), por eso, cuando Cortés llega a las costas mexicanas, Moctezuma lo toma por una reencarnación de Quetzalcóatl, porque también los dioses se manifiestan cíclicamente en algunos momentos de la historia humana. Lo que apunta Cernuda es transmitir un contenido ideológico: una vez desarraigado de su universo de partida, el exiliado puede encontrar una forma de sobrevivencia a través de una hibridación con quien lo está hospedando. Es cernudiano el irse a buscar el elemento más exótico de un país: para Cernuda, el indio viene a ser la encarnación más alta de la alteridad de América. El v. 106 confirma esta posibilidad de lectura: en términos culturales podría ser una alegoría de lo que le ocurrió a la cultura europea en tierras mexicanas tan complejas y contradictorias. Quetzalcóatl puede ser al mismo tiempo una proyección más de la personalidad de Cernuda, pero también una reflexión meta cultural mucho más amplia.

#### VARIACIONES SOBRE TEMA MEXICANO (1952)

*Variaciones sobre tema mexicano* viene a interrogarse sobre México después de un contacto efectivo con el país, o sea 1949 (primer viaje de Cernuda a México) y 3 años después publica esta obra de prosa poética bastante híbrida (libro de viaje, diario personal, auto confesión, reflexión meta cultural). Cernuda va hondando sobre esta serie de motivos que en realidad había ido incubando a lo largo de todos los años anteriores: por ejemplo, cuando habla de su retomar el contacto con el español a través de la variante mexicana tan parecida a su español andaluz, la lengua es la condición misma de la existencia del poeta y viene a ser también una posibilidad de sobrevivencia para la identidad española en la dimensión del destierro. Un contacto con México que resulta posible por antiguas hazañas combinadas entre el héroe y el poeta: interés de Cernuda por figuras culturales y poder político. *Variaciones sobre tema mexicano*, a partir de eventos autobiográficos de Cernuda, es un libro bastante erótico: Cernuda recupera de forma intensa su obsesión por el cuerpo de las personas, el elemento titánico de la vida, o sea algo que se solapa con el aspecto de la sexualidad. La vitalidad de México Cernuda la ve encarnada en la dimensión del pueblo: hay una exaltación de ese término, pero no se trata de algo ideológico, sino que el pueblo es encarnación de vitalidad destructora. La exaltación ideológica de la pobreza es definida como una “vocación orgullosa e intransigente”: la pobreza no es por cierto una vocación; aquí el filtro es muy marcado desde un punto de vista literario. A partir de algo tan típico del México de aquel momento (cena de un grupo de vendedores de flores de origen indígena), la flor es la encarnación de la hermosura destinada a perecer a lo largo de una jornada y que alimenta al hombre. La apoteosis de esta visión de México la encontramos en el apartado “El indio”, que nos hace ver como a Cernuda no le interesaba como poeta un acercamiento realista a la realidad americana. Cuando Cernuda considera al indio, no le interesa desarrollar un discurso ideológico sobre la condición de los indígenas en la sociedad mexicana; el indio es una suerte de espejo: tal y como el cuadro de Paravicino le ofrecía una superficie en la que volvía a verse a sí mismo, el contacto con el indio en México corresponde a un mecanismo idéntico. Se destacan algunas características del indio: es un ser mudo, que tiene los ojos tapados, por tanto, no hay ninguna comunicación verbal posible; es una suerte de esfinge, representa un vacío, una posibilidad, una interrogación. El indio, como Cernuda, es un emblema del rechazo de una idea materialista y burguesa de la existencia; viene a ser una variante más de todos esos poemas de base histórica: es la posibilidad de llevar una vida alternativa, pero también un desafío en contra de la historia, de una de las obsesiones de todo el mundo poético de Cernuda, de la inevitabilidad del aspecto temporal. Lo que le atrae de una espiritualidad mexicana es que se podía conceptualizar una idea distinta del tiempo antihistórica, circular, eterna. Es una creación analógica muy unamuniana sobre el **concepto de la Intrahistoria**: Unamuno decía que hay dos aspectos de la vida de los fuegos, o sea la Historia, que tiene un recorrido lineal y es lo perecedero, y la Intrahistoria, o sea algo invariable, que se reproduce inmutado a lo largo de los siglos. Es como si, al contacto con un indio, Cernuda estuviera reflexionando también sobre su propia identidad meta histórica española. “Recapitulando” es el fragmento último, donde Cernuda es más honesto consigo mismo y con sus lectores: es un diálogo de Cernuda con su propia conciencia en el que va autoanalizando las contradicciones que contiene el libro que estaba a punto de terminar, como la atracción suya por México determinada por una forma sutil, retrospectiva de orgullo

nacional. *Variaciones sobre tema mexicano* es un texto donde se manifiesta el revanchismo cultural tan típico de la poesía del exilio. Además, admite que buena parte de la población española pueda mantener un sentimiento de rechazo agresivo respecto de los españoles republicanos del exilio sobre la base de la leyenda negra de la conquista y que su interés por México es una manifestación de la concepción tan suya del amor, o sea un amor frustrado que se cifra en la gratuidad del gesto, un amor infantil, como el niño que juega.

### DE CÓMO JULIÁN CALVO SE ARRUINÓ POR SEGUNDA VEZ, MAX AUB

El título de este relato pretende tener algunas resonancias de libro de caballerías, como si se tratara del capítulo de una historia importante de una figura heroica, aunque se trate de lo contrario. Como posible marqueta de esta parte tenemos el **desmitificar la neurosis del exilio**: el propio Aub conocía perfectamente y había absorbido todo lo que se producía en el ámbito de su propia comunidad. A pesar de todas las dificultades de la vida del exilio en México, Aub nunca dejó de sentirse parte integrante de una comunidad española. Había adherido a ella de forma voluntarista, siempre cargada de una gran emocionalidad. Aub es un español por vocación, que cuando se encuentra exiliado en Francia en 1939 no piensa nunca en recuperar su nacionalidad francesa. Sigue sintiéndose hasta el final de su vida como parte de la comunidad del destierro; “desmitificar” porque Aub se dio cuenta muy pronto de que su propio grupo meritoriamente estaba sobreviviendo sobre todo gracias a la cultura (al exilio español, fracasada la vía política, le queda el ámbito cultural en que expresarse) y se da cuenta de que este exilio cultural se está perpetuando a través de una retórica que de allí a pocos años va perder de vitalidad: lo que capta Aub es que empieza a formarse una suerte de fisura entre una realidad histórica muy concreta y lo que el exilio republicano estaba contando de sí mismo literariamente. El propio Aub participó en este proceso antes de llegar a México: en *Diario de Djelfa* el tono es ultra retórico, es un estilo que está arraigado en los salmos bíblicos, presenta a los republicanos como a un pueblo elegido, España es una divinidad, etc. Cuando Aub se encuentra en una dimensión más normalizada del destierro mexicano empieza necesariamente a incorporar en su obra una autocrítica del exilio, razonando sobre lo que es una realidad muy concreta, más matizada y problemática.

*De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez* es un relato breve se publicó 20 años después del fin de la guerra civil española: favorece una distancia crítica que es una condición necesaria pero no *sine qua non*; se publicó en una colección de cuentos, *Cuentos mexicanos con pilón*, que es una antología que ya a partir del título manifiesta el gran interés de Aub acerca de México como interés e inspiración de tipo literario. Hay relatos que reelaboran de forma fantástica episodios de la Revolución Mexicana: Aub se había documentado de forma intensa y obsesiva sobre la cultura mexicana y la realidad del país en que le había tocado vivir, de la que desconocía prácticamente todo. El proceso interesante en Aub es que también México se convierte en un terreno de reelaboración literaria, lo incorpora de forma perfecta al resto de su universo. *De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez* es un relato que cambia por completo el registro literario: hay un cambio de género y de contexto. Hay varios relatos del mismo periodo donde se ve un acercamiento exacto a la realidad → detallismo. Aub era un autor materialista y se fijaba en los aspectos más humildes de la vida diaria como la comida, porque interpretaba lo que se come a diario como una manifestación de una civilización. Además, en este relato el aspecto económico de la vida diaria es también importante: cómo se gana el pan una persona, cómo interactúa con su próximo para tener un sueldo mensual e ir tirando. Cuando un personaje entra en su mundo narrativo, se concreta, aunque dure una línea y media, desapareciendo al párrafo siguiente. El mundo de Aub es caótico y multitudinario, donde cada figura tiene un nombre, apellido, personalidad, historia. El registro de este relato es cómico-grotesco y el intento satírico se percibe si consideramos el contexto histórico en que se produjo. Este relato lo comprendemos de forma auténtica solo si consideramos todo lo que venía anteriormente en cuanto a manifestaciones culturales de los autores del exilio. Es una sátira sobre una comunidad a la que el propio Aub pertenecía de forma absolutamente deliberada: Aub crea el personaje de Juan Calvo que tiene características ideológicas que lo diferencian del propio autor (por ejemplo, es comunista), pero al mismo tiempo Julián Calvo es también Max Aub, porque hay elementos del carácter y del acercamiento agresivo y obsesivo a la realidad cotidiana que se solapan mucho con la personalidad visceral de Aub. La sátira de esta figura que sale del relato como una suerte de fracasado (sufre un enésimo revés económico que le obliga a cambiarse de trabajo) no elimina la legitimidad de la postura política de Juan Calvo. La clausura de un texto en Aub se sobrecarga de significado: hay un mensaje cifrado, síntesis, moralejas en las frases finales (p. 137) → esta frase no pretende ser irónica: Aub cree que la de Calvo fue una justa causa, con plena legitimidad histórica. A veces hay una suerte de reticencia por parte del autor de utilizar tonos menores más humildes para hablar de fenómenos serios. Julián es una entre las figuras profesionales españolas

que llegaron a México y no pudieron seguir con su trabajo (principalmente notarios y magistrados): había ocupado una posición de autoridad como juez, pero al llegar a México ha tenido que reciclarse como tipógrafo, manteniendo la idea de un carácter muy fuerte, autoritario, casi extremista. El ámbito de la tertulia es absolutamente central y prototípico en estos relatos de Aub: es el tipo de organización diaria más frecuente en los grupos de exiliados, que se reúnan en un café, se tiraban allí todo el día por no tener un empleo estable, tratando de reelaborar el trauma de la pérdida de España. Julián, al reinventarse como tipógrafo, manifiesta una de las contradicciones que utiliza Aub en el relato: es un comunista ortodoxo, integrista, pero al mismo tiempo es el propietario de los medios de comunicación, un patrón, algo que el comunismo debería eliminar. Esta narración de Aub se coloca en un contexto exacto en cuanto a visión social de México: los personajes que cuenta Aub tienen una connotación de clase dentro de una determinada posición social, porque Aub creía, como marxista, en el concepto de la lucha de clase y de alguna manera el universo de personajes de Aub nunca prescinde de este dato. La identidad de Julián como patrono es una de las facetas del personaje que lo coloca en una situación conflictiva con respecto de su medio: como comunista se siente incómodo con la burguesía mexicana porque se da cuenta de que 20 años después del fin de la guerra civil, lo que se ha verificado es que los españoles se han integrado con la comunidad de emigrados anterior que vivían bastante bien en México. Por una parte, tenemos un blanco crítico para Julián, una clase media mexicana autóctona en la que se han integrado también varios compañeros del exilio que han traicionado los ideales iniciales que los habían forzado al destierro: este es un aspecto que analiza Sebastián Faber. Aub estuvo obsesionado por el concepto de **fidelidad**: ¿qué significaba mantenerse fieles a una ideología republicana de izquierda que es el motor inicial que provoca el destierro de los españoles si 20 o 30 años después la esperanza de recuperar España han terminado por completo? ¿Qué significa mantenerse fieles a una idea abstracta mientras tanto la historia la ha desmentido? Esta idea ya no es un motor positivo de la vida de un individuo, sino un fantasma, un fósil, algo que te mantiene anclado a un momento de tu pasado y finalmente te impide crecer, evolucionar de forma positiva. Se trata de **neurosis del exilio**, del retrato de un español que a pesar de tener sus razones legítimas a finales de los aa. 50 vive en el pasado, convirtiéndolo en una figura anacrónica: Julián es una caricatura de su propia personalidad de 20 años antes. Por otra parte, Julián se queja del comportamiento de algunos obreros suyos y de componentes de la sociedad mexicana: hay un diálogo muy breve (p. 135) donde lamenta la superstición religiosa del pueblo mexicano; en este caso se está quejando no tanto en el cristianismo mexicano en general, sino de las creencias que tienen un origen indígena, de la persistencia de las creencias religiosas que él interpreta como supersticiones. Abandonar las supersticiones significa abandonar todo lo que sonara a indígena, una actitud que definiríamos racista. Lo que se pone de manifiesto dentro de la estructura narrativa dialógica en esta tertulia de amigos es la **negación de la utopía mexicana**: México no podía ser la nación de ninguna utopía, porque las utopías son construcciones mentales. En la realidad diaria de un país hay clases divididas, conflictos religiosos, étnicos, ideológicos, donde la gente se lleva bastante mal. Julián es mostrado por Aub como víctima de una suerte de neurosis castiza (obsesión españolista): (p. 131) cuando Julián organiza una fiesta para estrenar su nueva máquina tipográfica, los obreros traen comida y bebida típica mexicana y una carta de Coca Cola (tenemos el elemento autóctono centroamericano y el elemento del imperialismo norteamericano); Julián, por su parte, trae manzanilla, chorizo español, navajas Albo y otros productos típicamente españoles: se comporta como un extranjero dentro de una determinada comunidad, lo que es un fenómeno frecuente en las comunidades inmigradas de todo el mundo y lo hace como si tuviera que defender su autonomía de los mexicanos malos. Dos páginas después (p. 133), cuando habla con otro exiliado español, se marca la obsesión de Julián que hay también en los diálogos, cuando habla la conciencia metalingüística. Aub siempre razonó sobre el español como un idioma terreno de aprendizaje constante y Julián reafirma su propia identidad lingüística. Se mezclan un elemento lingüístico y la incomodidad ideológica de Julián que es patrón de una serie de obreros, que le dicen “su merced”, que en español de España era una fórmula de tratamiento muy formal pero muy arcaica, mientras que en el español mexicano era una fórmula de tratamiento bastante frecuente. “Patrón” también es una forma muy cargada respecto de “jefe” y es un problema porque traduciéndolo como “capo” se pierde el matiz jerárquico formal que tiene en México: para Julián la sensación de incomodidad viene por dos factores (uno es lingüístico y uno es social). La conciencia muy aguda de Julián contribuye a crear la caracterización humorística del personaje, que se traiciona a sí mismo en algunas ocasiones: el exiliado español con el que está hablando le dice que parece tan intolerante como lo era Franco porque es esencialista respecto de su propia identidad de español. La forma “mentándome” usado sin introducir un objeto directo (la expresión completa sería “mentársele alguien la madre”: ofensa vulgar) es una forma típicamente mexicana: a pesar de su gran esfuerzo de mantenerse castizo y lingüísticamente puro, Julián incorpora alguna variante léxica del español mexicano. Esto viene a decirnos que Julián Calvo también se ha contaminado, vive una realidad cotidiana híbrida.

## BLOQUE 3. LA VUELTA IMPOSIBLE: EXILIADOS Y EXPATRIADOS EN EL TARDOFRANQUISMO (AA. 60 Y 70)

### CONTEXTO HISTÓRICO

Hay algunos aspectos de cronología interesantes: la crisis del exilio republicano se explica como una suerte de agotamiento interno por dinámicas de falta de autoconciencia crítica, pero sobre todo porque luego hay una presión a nivel de políticas globales de las naciones que hacen que la poca representatividad que mantenía la España republicana del exilio a lo largo de los aa. 40 quede borrada del mapa. La España franquista no participó directamente como país beligerante en la II GM pero a partir de 1945 se dio aislada de forma simbólica por buena parte de las democracias occidentales. Sin embargo, por una parte, Franco consigue mantener su poder, por otra, empieza todo un proceso de aceptación tácita de la nueva realidad española. En 1939 la inmensa mayoría de los países europeos reconocen el gobierno de Franco. España evita los desastres de la II GM, hay una enésima decisión cobarde por parte de quien ganó la II GM, principalmente por parte de Churchill: no había que intervenir militarmente en España para derrotar a Franco porque las grandes democracias occidentales empiezan a ver en Franco no un tirano racista sino una figura desagradable pero estratégicamente muy rentable. Franco garantizaba que España se mantuviera en el nuevo orden europeo como país anticomunista: España veía reconocido su papel como baluarte en contra de la influencia de la Unión Soviética. Se va desarrollando el clima de la Guerra Fría y entonces tener a un gobierno autoritario en territorio europeo en una posición geográfica estratégica resultaba bastante cómodo. Empezaron de forma solapada y explícita una serie de negociaciones diplomáticas con España (en 1953 hay una serie de acuerdos importantísimos con EE. UU.) y como fecha simbólica **en diciembre 1955 la España de Franco entra en las Naciones Unidas**. Esta es una fecha simbólica para todo el exilio porque viene a ser una piedra funeraria del futuro de una posible España liberada de Franco. 1955 es el fin del sueño republicano de liberación de España. Esta colocación de la España franquista en un mundo que iba cambiando rápidamente y se estaba desarrollando económicamente de forma muy llamativa favorece al régimen de Franco. En los aa. 60 España supera definitivamente la condición de economía de guerra y de una pobreza endémica en todo el país: penetra también la modernidad típicamente capitalista que lo cambia todo muy rápidamente. Desde la perspectiva del exilio, la España del 60 se convierte en un objeto poco comprensible: los exiliados ven que Franco envejece biológicamente, pero se mantiene en el poder; mata menos, pero el pueblo español sigue siendo prisionero de un dictador y al mismo tiempo la España del exilio tiene que resignarse ante de la idea que se llamó franquismo sociológico, o sea de un consenso generalizado dentro de la población respecto de la figura de Franco y de sus gobiernos. Franco supo vender a través de su propaganda la idea de que ahora vivían mejor, con un sueldo más alto, con el seat, con la nevera, la televisión, la radio, gracias a su habilidad política. Desde el exilio, ver que en España aparentemente todo se movía gracias a Franco era muy frustrante hasta un grado de incomprensión. Esta nueva modernidad produce también algunos cambios en el ámbito cultural: Franco sigue manteniendo su poder como lo había hecho siempre, pero con un reparo, o sea que tenía que mostrar a nivel de propaganda general en la Sociedad de Naciones que había abierto las mallas de las libertades colectivas dentro de su país. En los aa. 60 se da un fenómeno que se llama “Aberturismo del régimen”: hay un ministro que se considera como representante de esta nueva etapa liberal, o sea Fraga, Ministro de Información y Turismo. Fraga se recuerda porque renovó la censura y los mecanismos con que se censuraba cualquier producto cultural (la última ley era de 1938). La Ley Fraga cambia algo fundamental: hasta 1966 la censura era obligatoria y ahora se convierte **formalmente** en voluntaria. Eso significa un chantaje de tipo económico, aunque los motivos son ideológicos. El régimen franquista por una parte vendió internacionalmente su liberalismo, pero se reservaba la capacidad de intervenir a través de medios policiales. Hay abundantes testimonios por parte de los agentes culturales del periodo: no produjo una expansión inédita de la libertad de expresión general, pero aumentan las pequeñas negociaciones, los pequeños intentos de decir algo que no correspondiera con el ideal franquista, pero como fenómeno negativo lamentado por muchos escritores es que aumentó la autocensura. Hay varios escritores que se dieron cuenta de auto tacharse constante y previamente, con lo cual dejaron de publicar en España y publicaron directamente en el extranjero → **exilio editorial**. Los aa. 60 son la década en la que por cuestiones ideológicas muchos exiliados de la primera oleada en 1939 regresaron a España por cuestiones biológicas, para morirse en España y volver a tener contacto con sus familias originarias: ellos pensaban que a la altura de los aa. 60 en la España de Franco se podía vivir sin que te fusilaran o te echaran a la cárcel → este es un fenómeno que para un autor integrista como Aub era criticable.

## ACTITUDES Y FORMAS DEL ÚLTIMO EXILIO

La modernidad de los aa. 60 y 70 provoca en el exilio una crisis respecto de su propia historia: es una fase de autocritica de la cultura, donde los autores de la segunda generación ya no comparten la idea de hispanidad tan arcaica y anacrónica que se va desintegrando y criticando → dismantelar el mito originario de España. Esta idea se desintegra porque el mundo está cambiando de forma muy rápida e improvisa. Al mismo tiempo, la historia del exilio se había reducido a una suerte de limbo, a un ámbito de tiempo paralizado y repentinamente es como si la historia obligara a los autores a darse cuenta de que el mundo había evolucionado hasta niveles impensables. Uno de los traumas del exilio histórico consistió en el recuperar un retraso respecto de una historia global que había cambiado de forma tan repentina. No es casual que en esta fase un autor como Aub pretenda superar el concepto de historia jugando e inventándose historias alternativas. Para superar los problemas conceptuales que pone la historia real se crean literariamente historias alternativas.

### EL REMATE, MAX AUB

*El remate* es un relato realista que Aub escribió rápidamente en 1961 y que luego publicó en un número extra de su revista *Sala de espera*, que en realidad había terminado en 1951, pero la resucita para sacar un cuadernillo extra que contiene exclusivamente *El remate*. 1961 es un año que arrastra consigo toda una serie de recuerdos, que encontramos a partir de la primera dedicatoria del relato que sale como homenaje a la muerte de García Lorca, fusilado por los franquistas en 1936. El otro dedicatario es Jorge Guillén, poeta de la generación del 27, había sido exiliado en EE. UU., luego regresó a Europa y en aquel momento se encontraba en Roma. Durante un encuentro con Aub hay un gesto por parte de Guillén que está en la base del cuento: Guillén tenía un número reciente del ABC (diario monárquico ultraconservador) donde se encontraba un homenaje a uno de los grandes criminales de la guerra civil española, o sea el general Queipo de Llano, conquistador de Sevilla y principal responsable de las masacres en la conquista de Andalucía en la primera fase de la guerra civil. Lo que le indigna a Aub es que a los 25 años de la guerra civil y a los 10 años de la muerte de Queipo de Llano todavía se le recordara como un héroe y santo. Le indigna tanto que lo incorpora dentro del texto del relato. Esta anécdota resalta una serie de mecanismos de la memoria de Aub, con la diferencia que es un relato contemporáneo y altamente auto reflexivo. Es un relato que es un manifiesto de las frustraciones que Aub había ido acumulando en su exilio mexicano; es deprimente y dramático; el relato nos manifiesta de forma más intensa la rabia de las ideas, de los sentimientos de Aub como exiliado español hacia la España que había ido cambiando. En *El remate* Aub levanta las manos y se confiesa rendido derrotado por la contemporaneidad, donde el franquismo ha ganado el conflicto más importante, lo del control de la memoria y del alma de los españoles. Es un relato de **protomemoria histórica**: es una reivindicación fuerte de la España republicana, es una exaltación de los vencidos y reflexiona sobre cómo se ha ido formando una memoria colectiva. *El remate* es un relato que contiene una suerte de acertijo ya en el título: a Aub le encantaba el poder de la palabra que puede ser como una libra. El remate significa:

- **Primera interpretación:** como gesto, rematar a una persona (el tiro en la nuca) → hay mucho de esta violencia cifrada en el relato, sobre todo cuando se llega a leer el relato autobiográfico del autor;
- **Segunda interpretación:** remate es también la liquidación de bienes en una subasta colectiva, normalmente la más conveniente, cuando te quieren vender algo a cualquier precio. La historia de la España republicana en general había salido perdiendo: lo que quedaba de la España republicana a nivel mundial en 1961 era como un resultado deprimente de una subasta, que se malvendía a un precio muy barato;
- **Tercera interpretación:** remate puede significar la parte final de una obra y para Aub el remate es el punto final de un ciclo de una narrativa histórica que él tituló *El laberinto mágico*, o sea el problema de España a partir de la guerra civil, donde el individuo o el pueblo se pierde en una posición de precariedad.

A nivel simbólico, el uso casi alegórico de la trayectoria del exilio que hace Aub de los lugares que se mencionan es muy importante: el exiliado mexicano Remigio Morales regresa a Europa y vuelve a tomar contactos con un amigo que llevaba 25 años sin ver. Este amigo, que también ha tenido sus avatares a comienzo de la guerra civil, se ha instalado en Cahors, una localidad de Francia, en Occitania, al interior del país. Este dato adquiere relevancia si consideramos otro lugar que se menciona, porque llegarán a cubrir una importancia crucial al final del relato. El drama final de Remigio consiste en el hecho de que este personaje al final se

suicida y el sitio que elige para cerrar su capítulo de la guerra civil y del exilio es simbólico: el túnel que une Port Beau con Cerbère, significativo en la retirada. Se trata de un túnel de ferrocarril por el que pasaron miles de españoles que salieron del puerto de Port Beau en 1939 y es como si fuera la frontera artificial entre España y Francia. Port Beau y Cerbère vienen a ser el sitio del crimen, porque son los lugares donde se recupera de inmediato toda la memoria traumática del exilio, una memoria que es individual para Remigio Morales y colectiva para todo el contingente de los españoles de la diáspora. Hay unas circunstancias autobiográficas que favorecen esta elección narrativa por parte de Aub: no solo fue el túnel a través del cual Aub llegó a Francia en 1939, sino también fue el túnel en el que Aub, cuando realizó un viaje posterior, visitó Francia cuando se lo permitieron (hasta 1951 Aub seguía fichado como subversivo político por la policía francesa, con lo cual le negaron un visado debido a lo que se arrastraba de la denuncia de 1940 que luego lo llevó a los campos de concentración). En 1958 tiene que encontrarse con su madre en Cerbère y hay una entrada en su diario donde Aub apunta “Por ese camino salí” y luego una frase tajante como “No hemos salido”: *El remate* para Aub significa, dentro de su microcosmos literario, un punto final de la historia del exilio, el último capítulo de todo el ciclo de *El laberinto mágico*; esta frase es algo que delata un estado anímico muy precario, dolorido, apenado por parte de Aub. Se trata de un momento de fuerte depresión personal de que, a pesar de haber tenido una vida larga y fructífera en el exilio mexicano, una parcela de su alma ha quedado atrapada en España junto con el caudal de recuerdos que Aub arrastró siempre consigo. La visión de España en *El remate* (escrito cuando Aub de España solo podía tener noticias de 3ª mano) corresponde perfectamente a lo que verá en 1ª persona en 1969. Esta es una crítica que se ha dirigido en varias ocasiones al autor: ese retrato de España en 1969 resulta bastante injusto, parcial de una persona que llega con un filtro de rencor e insatisfacción personal.

### EL REMATE: RELATO REALISTA CON CARACTERÍSTICAS UCRÓNICAS

De la producción última del exilio de Aub, *El remate* es un **relato realista**: todo lo que vemos tiene que ver con circunstancias correspondientes a la realidad; es un relato que Aub quiso publicar nada más haberlo redactado porque tenía que ser como una crónica, una respuesta a la indignación al leer los títulos sobre el general Queipo de Llano y tenía que ser leído como un artículo publicado en una revista. Sin embargo, este relato realista comparte algunas características que lo acomunan a los relatos ucrónicos. Faber en su ensayo copia una cita de *El remate* y, como paralelo literario, menciona un relato de Borges, *El camino de los senderos que se bifurcan*: es un relato que, como suele pasar en buena parte de la producción fantástica de este autor, razona sobre las posibilidades de vidas y dimensiones alternativas. También *El remate* contiene un razonamiento de este tipo y lo vemos a partir de un dato que al lector le puede parecer arbitrario: el protagonista, Remigio Morales Ortega, y el narrador, que es el testigo que nos trasmite su historia, comparten el primer apellido, Morales. A posteriori, no es un dato casual: los dos Morales, a lo largo del relato, tienen una relación de confrontación continua y especular, como si el uno, se viera reflejado en un espejo distorsionado en la cara del otro. Los dos se encuentran después de 25 años reflexionando sobre el paso del tiempo, su propia existencia, y el “qué hubiera pasado si...”, el mecanismo que desemboca de manera fantástica también en la narrativa ucrónica.

- **Remigio Morales Ortega** es el que se exilió en México, es un notario que se separa a la fuerza de su familia (que decide quedarse en España y no reunirse con él: algo que al propio Aub le hubiera podido pasar); es una de esas figuras que, a contacto con la dimensión del exilio, viene a ser otra cosa, o sea escritor y también viene a ser un alter ego de Aub también en este aspecto: Aub decía irónicamente que se había convertido en narrador gracias a Franco, a la guerra civil y al destierro. Es como si el exilio le sacara a Remigio una naturaleza de narrador que quizás hubiera quedado inexpresada de haber seguido viviendo en España y es un alter ego de Aub también porque es un escritor sin lectores y sin éxito, por lo tanto, por buena parte del relato se queja de forma molesta de su falta de lectores. Es algo que a Aub le sirve también como una forma de autoanálisis y es una autocrítica muy fuerte hacia ese lado de su personalidad que, al ser un escritor muy inteligente, sabía perfectamente de ser narcisista. *El remate* es construido con la idea de transmitir el testimonio sobre una persona que ha fallecido de forma dramática y que luego se transforma en un relato autobiográfico.
- En un primer momento, **el Morales narrador** se mantiene escondido: de entrada, no sabemos su nombre, porque no se revela hasta el final. Luego, vemos que es una imagen especular, simétrica y complementaria de Remigio Morales. Dice haber sido escritor y periodista de cierto nombre hacia 1930, pero liquida de manera más rápida posible su propia historia (rasgo típico de Aub), hasta el momento terminal de la historia. Dice que se había exiliado en Francia, había militado en la Resistencia

francesa y que se había quedado allí rehaciendo su vida. Este narrador es extremadamente modesto, se oculta, es reticente, parece que su historia personal no tiene importancia. Se empieza a notar un desequilibrio: el arte de Aub consiste en vendernos una narración sin que en un primer momento nos detengamos a razonar sobre ella. A **Remigio Morales Ortega**, la vida se le ha ido bastante bien, ha vivido sin mayores heridas la dimensión del exilio, salvo su drama de la separación de su familia, pero nos enteraremos de que al **Morales narrador** el mismo periodo le ha ido infinitamente peor: es el auténtico personaje que tiene el derecho de estar traumatizado.

Más allá de las historias, Aub elige una tonalidad distinta de presentar los hechos, o sea una retórica que separa de inmediato estos dos personajes: el **Morales mexicano** se expresa de forma exasperada, como si estuviera gritando durante todo el relato, mientras que el **Morales francés** es una persona mucho más moderada. Esto nos lleva a interrogarnos sobre la diferencia de perspectiva de los dos personajes y cómo interactúan entre ellos: el **Morales mexicano** se presenta, sobre todo con los españoles jóvenes, como una suerte de testigo vivo de la ética del exilio, como si su procedencia mexicana le autorizara siempre a criticar las elecciones de vida, las perspectivas históricas de todos los españoles con los que se cruza. Todo esto es un reflejo de la particular condición histórica del franquismo tardío: la posibilidad potencial de un regreso de los exiliados históricos. Hay una frase del **Morales mexicano** que apunta a este momento: le comentan que en España hasta los exiliados ahora pueden irse a hacer turismo y él dice: “Esto para los que hayan olvidado.” → es la misma actitud que encontrábamos en *De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez*, un relato satírico donde prevalece una retórica humorística. Aquí tenemos en cambio una visión más desesperanzada, agresiva y agria, deprimida y tiene que ver con una serie de episodios históricos que a Aub le afectaron y delante de los cuales reaccionó igual que su personaje, con una enorme ira y agresividad. De sus diarios podemos reconstruir que cuando se enteró de que Francisco Ayala decide regresar definitivamente a España, él lo tacha de traidor. La forma neurótica de comportamiento de Remigio es un espejo del escritor: Aub, cuando creaba personajes, no lo hacía desde una perspectiva de superioridad, porque eran todos alter ego suyos. La trayectoria que tiene que realizar el lector en *El remate* es entender los errores de la perspectiva del **Remigio mexicano**, los límites del ser tan integrista y cerrado mentalmente. Para Remigio, volver a entrar en contacto con su amigo significa hacer un balance sobre el fracaso histórico del exilio: el hecho de que el exilio tenía que ser idealmente la continuación de aquellos valores que habían animado los años magníficos de la II República Española implica que si esa realidad ha terminado todo lo que vino después es una irrealidad continuada. Esto nos abre a la insatisfacción profunda que genera el mecanismo de creación de historias alternativas. Una constatación muy amarga es que España no está esperando el regreso de los exiliados: España se ha renovado, hay generaciones nuevas y lo que se ha construido gracias a la gestión de la opinión pública y de la memoria colectiva manejada por el régimen franquista es **el olvido** (de los exiliados y de la guerra civil). La vida diaria en España en 1961 tiene poco que ver con la España bélica que Aub abandonó en 1939. Los únicos que siguen hablando de la guerra civil española son los exiliados en los cafés de México. Esto produce un sentimiento de desvalimiento completo: es como si Remigio Morales, antes de tomar la decisión de eliminarse, se viese desvanecer a sí mismo, porque al ver asumido como indispensable la naturaleza de español exiliado, en el momento en que esta naturaleza deja de interesarle al mundo que le rodea, él se desvanece como un fantasma. Por eso, llega un momento en que dice: “Nos han borrado del mapa” (“Ci hanno cancellati dalla faccia della Terra”) → está la idea de no tener una colocación geográfica. De hecho, Morales casi no habla de México, es como si él no perteneciera realmente a esta dimensión. En general, el destino futuro de la España republicana, de los exiliados y de los españoles antifranquistas ha dejado de ser una batalla política a nivel mundial: es algo que se mantiene en los aa. 40, empieza a desaparecer a mediados de los aa. 50 y en los aa. 60 las raíces de la guerra civil ya han dejado de ser una preocupación para el resto del mundo. *El remate* es un cuento que, a pesar de una datación alta, es muy significativo como visión lucida de fenómenos contemporáneos: es un relato de la memoria histórica y una de las cuestiones pendientes en España a partir de la transición democrática es la gestión de la memoria de la guerra civil y del franquismo. Ha habido ocasiones donde el debate se ha concretado en formas muy físicas, en sentido de símbolos monumentales de la historia del país. El ejemplo más evidente era la cuestión de los restos de Franco enterrados en el Valle de Los Caídos (sitio público financiado con el dinero del Estado), que se solucionó hace no mucho con el desentierro de lo que quedaba y la devolución de los restos a la familia. Quedaba una cuestión pendiente por solucionar (y la Ley de Memoria Histórica que hubiera dado los instrumentos para solucionarla de forma rápida es de 2007) es la de los restos del general Queipo de Llano en Sevilla, que se solucionó el 3/11/2022, desenterrándolos. El cuerpo quedaban sepultado de forma deliberada cerca de un altar de la basílica de la Macarena, con lo cual se renovaba año tras año la vergüenza de tener a un general fascista sepultado en un lugar de culto, celebrado en la lápida como un

héroe de la ciudad, mientras que fue uno de los generales más violentos y brutales de la guerra civil, que animó a sus tropas para que violaran a las mujeres republicanas y que cuando entró en Sevilla ordenó exterminar a todo el barrio obrero porque era la hierba mala de los españoles rojos.

Uno de los factores más interesantes de *El remate* no es tanto el contenido, sino el flujo de la narración y lo que la sucesión de eventos y de perspectiva del narrador lleva consigo en términos simbólicos. El **Morales francés** parte reculando respecto de la personalidad de su amigo, manteniéndose siempre en el fondo. Pero llega un momento en que su historia personal se manifiesta de manera problemática, en el sentido de que, quizás por culpa de la actitud agresiva del **Remigio mexicano**, el testimonio del **Morales francés** no se transmite a través de un diálogo: *El remate* es un relato desesperanzado no solo por como termina, sino también por la **cuestión de la incomunicabilidad** de determinados eventos que se da entre dos figuras amigas que comparten la cercanía política, la dimensión del exilio y que sin embargo no llegan realmente a comunicar. Lo que hace el **Morales francés** es recuperar su propia identidad de escritor y escribe su propia historia: allí es cuando *El remate* vuelve a ser un rescate de la memoria. El pretexto es el artículo del ABC sobre Queipo de Llano y el resultado es que finalmente el **Morales francés** nos viene transmitiendo su historia, que es la historia de cómo perdió a su padre y a su novia en aquellos días de la conquista de Sevilla por parte de los nacionales. Hay una paradoja de fondo en la estructura que escogió Aub: por una parte, *El remate* es el relato de un doble fracaso:

- el de **Remigio Morales mexicano** que, al no saberse adaptar a ninguna dimensión existencial, se quita la vida;
- el de **su amigo ya instalado en Francia** que dentro del marco ficcional del cuento redacta su testimonio, lo cierra y lo deja en un cajón del escritorio.

No hay más elementos para que tengamos una pista sobre quién rescató este escrito y decidió publicarlo, tampoco tenemos editor: la última discusión es que lo rescatamos nosotros con nuestro gesto de lectura. *El remate* es un cuento con una columna vertebral ética y moral muy fuerte y que se activa solo en el momento en que lo leemos, si no se quedaría como un objeto inerte abandonado dentro un cajón del escritorio. Si tratamos de extraer una moraleja de todo este proceso, tenemos una alegoría de lo que hacemos cuando hablamos de **cultura de la memoria histórica**: es algo que puede concretarse en el momento en que tenga un público que pase el testimonio. Si no se transmite, la memoria se apaga.

“Escribo para olvidar.” → a Morales, el haber contado su historia le sirve como terapia para no desesperarse ante el fallecimiento de su amigo: escritura como manera para metabolizar un trauma → la única manera para que este relato no sea inútil es implicarnos en 1ª persona como lectores.

## INVENTAR OTRA ESPAÑA

El elemento básico de profunda insatisfacción y de enajenación respecto de la historia contemporánea que le tocaba vivir a Aub produce un corpus significativo de textos breves que definimos ucronías, o sea la distopía como utopía negativa: una idea de mundo futuro vista desde una perspectiva de mundo terrorífico. La ucronía es un elemento de no tiempo y es un término acuñado para definir las historias alternativas (*La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, 1960; *De los beneficios de las guerras civiles*, 1965; *Proclamación de la Tercera Republica Española*, póstumo; *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, 1971). Estos textos cubren cronológicamente una década y *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo* fue una de las últimas obras que Aub publicó. Podemos repartir estos escritos ucronicos en dos apartados: los futuros imposibles y un pasado que no fue.

## LOS FUTUROS IMPOSIBLES

El futuro por excelencia imaginario y fantástico para un español del exilio en 1960 es pensar en una España liberada de Franco, porque Franco había consolidado hasta tal punto su poder que ya la inmensa mayoría de los exiliados daban por supuesto que iba a morir de causas naturales en su cama y no iba a producirse ninguna ruptura histórica que derrocaria a Franco del poder.

## LA VERDADERA HISTORIA DE LA MUERTE DE FRANCISCO FRANCO, 1960

En este caso hay que distinguir las elecciones de tipo narrativo y retórico que adopte el autor: es un relato típico de Aub en la medida en que frustra las expectativas del lector y le hace perder la paciencia, porque tiene un ritmo que no es de un relato de aventuras, sino muy lento. Es un relato observativo-costumbrista donde el narrador se limita a recrear el contexto de partida de Nacho, Ignacio Curado Martínez, un humilde camarero de café que lleva una vida gris, mediocre sin especiales intereses ni ideales políticos. Lo que va creando el ritmo lento, pausado, casi exasperante del primer capítulo es una elección de Aub para crear un Don Nadie, un hombre sin calidades que se transformará en un agente de cambio histórico repentino.

“Todo cambió a mediados de 1939, llegaron los refugiados españoles” es la fórmula de cierre del cap. 1 que se utiliza como frase de transición al capítulo siguiente, que contiene una de las críticas más feroces de Aub a su propia comunidad.

Cap. 2: síntesis brutal de los límites del exilio mexicano: beneficios y depredaciones → el pasado colonial, las riquezas arrancadas por los soldados de Cortés, pero también los beneficios de los que gozaba la comunidad de los emigrantes ricos de los gachupines en tierra mexicana. Los españoles de España se olvidaron de México durante un siglo abundante, pero llegan allí y de repente vuelven a descubrir sus raíces, el concepto de hispanidad, el legado de la conquista, etc. (coincide con la impresión que había manifestado Cernuda). Se establece un paralelo con el Julián Calvo de un exmagistrado comunista que se porta poco menos que como un cura, sobre todo cuando tiene que considerar la cultura y la espiritualidad de los indios. De la situación de descontrol que duró varios años lo que se saca es el loop continuo que se repite como un mantra a lo largo del relato.

A finales del cap. 3, llega el momento de ruptura que pone en marcha la auténtica parte narrativa del relato (que hasta este punto ha sido un relato descriptivo): se da una aceleración hacia la dimensión fantástica (ucrónica) que consiste en la decisión que toma Nacho de irse a España y eliminar el problema: asesinar a Franco. Notamos la exactitud y la contundencia de esta parte: una imagen distorsionada del valor de los republicanos. Al final de este párrafo tenemos un típico salto de uso de los tiempos verbales corriente en la narrativa de Aub, pero que aquí representa una laguna dentro del texto, algo que se nos omite como información narrativa. En este relato tenemos un narrador que es el testigo de la memoria de los recuerdos de Nacho y que es el improbable transmisor de la historia que nunca se ha verificado.

Cap. 4: capítulo del relato del atentado en contra de Franco → Aub juega de forma sádica con las expectativas del lector, porque la escena que todo el mundo se esperaría de este magnicidio se liquida en 3-4 líneas (p. 108) con la máxima laconicidad posible. Ironía del estilo narrativo de Aub: se tratan más extensamente los meses anteriores al atentado que al episodio mismo. A Franco le pega un pistoletazo Ignacio, se derrumba y se pasa al “después” de la huida de Ignacio de España, de su tránsito por Europa, que se construye como si se tratara de una gira turística de una persona normal. Nacho recupera enseguida su identidad de Don Nadie.

Cap. 5: contiene al comienzo una suerte de síntesis sobre esta historia ucrónica de España a partir de 1959 → Aub va creando una hipótesis sobre la que hubiera podido ser una España liberada del dictador en aquel período histórico. Los personajes que aquí vemos citados son fruto de la imaginación del autor, no han existido realmente. El narrador no se pierde en una descripción extensa pero lo que se lee entre líneas es que España en 1960 carecía por completo de una oposición antifranquista creíble, porque los que toman el poder una vez que ha fallecido Franco son una vez más unos militares; luego se proclama la monarquía y la cuestión de la sucesión monárquica fue una de las espinas en el costado del franquismo (se alude a Juan de Borbón, uno de los opositores tácitos de Franco durante décadas). En España el fin de Franco significa el perpetuarse de un poder militar y una III República que se produce como un milagro para el lector, o sea algo inconsistente respecto de la realidad histórica.

Final paradójico → Nacho pretendía liberar el futuro eliminando al dictador, un tapón de la historia de España, y esperando en un regreso de los exiliados españoles que, sin embargo, siguen perpetuando la vida que habían llevado hasta aquel momento, con el añadido que a México llegan los refugiados nuevos, o sea los ex franquistas que abandonan a España a raíz de la proclamación de la III República. Lo que se viene a recrear en el microcosmos del café de Nacho es un cuadro anacrónico de la España de los aa. 30 anterior al estallido de la guerra civil, cuando se iban fraguando ya los conflictos ideológicos entre personas que luego iban a coger

las armas y a entremetarse. En un primer momento fueron conflictos de cafés, de tertulias de intelectuales burgueses. El efecto es la reproducción del pasado, no la liberación del futuro: lo que ha creado fatalmente Nacho con su texto es una suerte de fotocopia desvaída de la España de los aa. 30.

### *PROCLAMACIÓN DE LA TERCERA REPUBLICA ESPAÑOLA, PÓSTUMO*

En este caso, Aub experimente con formulas de relatos más breves. Se trata de un relato rescatado: se publicó póstumo en los aa. 90, pero vale como experimento narrativo auto cerrado y autónomo. Insiste en este micro-relato sobre cómo podría liberarse España de la figura del dictador: la clave es humorística y viene a ser una crítica sobre la vida contemporánea de los españoles liberados por Franco. Sobre la España del último franquismo, se decía que era la España de pan y toros o de pan y futbol; una España bastante saciada, embrutecida por la televisión y las diversiones populares más difundidas eran la corrida de toros y el futbol. La alegoría política consiste en decir: Franco ha acabado con la oposición política y ahora la única posibilidad de derrotarlo es contratar a un torero (Franco era un aficionado a los toros y solía presentarse como autoridad cuando se inauguraba una nueva estación de corridas → parodia de la proclamación pacífica de 1931 y de la España moderna, adormecida por los deportes de masas del franquismo). El aspecto satírico consiste en imaginar lo imaginable a través de una cadena casual: la primera mitad del relato parte de un viaje de un exiliado que regresa, le dice una frase a otro exiliado, este gana la lotería y a partir de allí se monta una serie de eventos que cambia el rumbo de la historia española. La solución final ve la proclamación de la República, el Córdoba presidente y el gobierno formado a medias con los equipos de futbol de España y de México: es como para decir que la España de los aa. 60 no deja como perspectiva de esperanza futura nada más que esta fantasía muy amarga.

### UN PASADO QUE NO FUE

Para razonar en términos más esperanzados hay que quitar de la trayectoria real el drama de la guerra civil.

### *DE LOS BENEFICIOS DE LAS GUERRAS CIVILES, 1965*

Este relato es muy breve y parte con un cuadro realista: es una de los miles de historias de una familia repugnante española que se inventa Aub; los personajes son más o menos impresentables. El relato se mantiene razonable hasta sus  $\frac{3}{4}$ . Cuando faltan pocos párrafos para que el relato termine, el narrador dice que, si no hubiera sido por la guerra civil, su familia se había interrelacionado con esta familia: de ahí la ironía del título, o sea que para el narrador la guerra civil le ha evitado que su familia se cruzara con estos impresentables valencianos. El problema es como nos motivamos esta frase que retóricamente empieza por “es curioso hacer saber que”, por lo tanto, tendría que seguirle un hecho histórico comprobado. En consecuencia, nos podemos preguntar sobre la sanidad mental del narrador, que, igual como Aub en muchos momentos de su vida, no sabe habitar su presente o, por lo menos, no sabe sobrevivir a su presente sin utilizar algún tipo de fantasía y de vía de fuga mental. A partir de allí hay un par de párrafos donde esta fantasía se desarrolla y, luego, hay una repentina vuelta a la realidad. Este relato parte de una anécdota que es una alegoría del trauma que supone la dimensión del exilio → sensación de parálisis.

### *EL TEATRO ESPAÑOL SACADO A LUZ DE LAS TINIEBLAS DE NUESTRO TIEMPO, 1971*

Aub lo publicó a finales de 1971 como una suerte de cuadernillo, la forma típica de los discursos de entrada en la Academia Española de la Lengua, institución controlada por el establishment franquista en la que Aub nunca entró. La falsificación parte ya con el logo de la Academia del periodo republicano. La idea de fondo de este discurso es que la historia de España ha transcurrido sin tener un conflicto: a partir de 1936 no se ha verificado ninguna guerra civil, por tanto, en 1954 en la Academia Española de la Lengua se encuentran tanto intelectuales que apoyaron el franquismo como intelectuales republicanos que siguen con vida y que se exiliaron. Es decir, es una hipótesis sobre lo que hubiera podido ser la cultura mediática de España de no haberse producido el conflicto ni la victoria final de Franco. En esta Academia está Lorca, porque no lo fusilaron en 1936 y en 1956 tiene 58 años, es un autor maduro que ha seguido produciendo. Aub va construyendo un pasado posible, donde el trauma de la guerra hubiese portado de raíz la generación intelectual tan esplendorosa a la que él mismo perteneció. Este discurso ficticio es una anticipación imaginaria de lo que

trató de construir España a partir de 1975: la cultura de un país armónico donde los conflictos no tuvieran que solucionarse por la vía de las armas.

## JUAN GOYTISOLO (1931-2017)

Goytisolo es un autor que no se suele estudiar dentro de los autores del exilio; por una serie de circunstancias biográficas salió de España voluntariamente en un periodo más tardío (segunda mitad de los aa. 50) en circunstancias que no fueron dramáticas como un trabajador emigrante (él se definía un emigrante cultural). Goytisolo con unos 25 años se muda a París sin haber decidido abandonar definitivamente España por condiciones culturales, económicas y existenciales y una relación de pareja. Básicamente la España franquista había dejado de darle una serie de oportunidades, lo oprimía, pero a diferencia de sus compañeros toma una decisión que va a ser siempre más radical: al encontrarse en una situación de exilio menos forzoso utiliza la palabra “destierro”. Se sentía y se definía a sí mismo como un autor del exilio. Luego, empezó a partir de los aa. 70 el cambio de la identidad personal de Goytisolo empieza a ser tan radical como para que el propio autor se define como nómada: no le interesa tanto el punto de partida (el haber abandonado a España) ni la hipótesis de regresar a España. Se aleja cada vez más también de Francia, su país de elección, y termina sus días en Marrakech, vagando de forma deliberada como nómada. El mundo que le interesa en la fase final de su vida es el mundo musulmán: vivió en Turquía y en la etapa de senectud de su vida Marruecos es la dimensión que más le agrada. Goytisolo es un intelectual que parte de una situación muy compleja, o sea el rechazo de su país, por condiciones que parecen circunscritas al contexto histórico del régimen franquista (no quiere seguir viviendo bajo Franco), pero luego este trayecto se transforma en otra cosa y esto va permeando todo el resto de su obra. Una de las críticas que se encuentran como hilo conductor en las obras de Goytisolo es más general a la cultura, a la ideología, a las formas espirituales de occidente. La crítica de Goytisolo se amplía, se aleja de una dimensión legitimada que a él le parece muy provinciana. En cambio, Goytisolo se convierte en un crítico de la modernidad capitalista occidental en general: esto dio resultados desiguales e irregulares en su obra a nivel cualitativo. La obra más fértil de Goytisolo termina en los aa. 80, pero la idea de literatura como forma de crítica radical respecto de la contemporaneidad y de las raíces históricas de determinados males contemporáneos: actuando como novelista dentro de su generación fue un autor que experimentó poco con otros medios. Al final de su vida se retira de la novelística y escribe versos. Su forma literaria preferente es la prosa narrativa en la dimensión de la novela, aunque escribió relatos breves. Goytisolo vivió una temporada cultural muy distinta de los autores de la Edad de Plata (generación de Cernuda, Garfias, Aub), que habían abandonado a España en 1939; es un autor que a nivel de campo cronológico llega hasta nuestros días: su última novela tiene que ver con el tema contemporáneo del terrorismo islamista.

Los objetivos polémicos que se encuentran en buena parte de la producción literaria de Goytisolo parten de la “España sagrada”, o sea la España que a él le tocó vivir como niño de la guerra, niño del primer franquismo, niño que venía de una familia burguesa y conservadora por parte de la rama paterna. El padre siempre fue una figura muy complicada para Goytisolo: entre muchos aspectos en la relación padre-hijo estaban las pulsiones homosexuales de Goytisolo, que se transformaron en materia de su producción literaria. Hay un trauma originario que se repercute en la narrativa de Goytisolo: la pérdida de la madre, que murió durante un bombardeo en Barcelona por la aviación italiana. Goytisolo creció en un contexto de victimismo bastante complicado porque venía de una familia filo-franquista y sabía que su madre falleció por culpa de quien había ganado la guerra. Como aspecto preponderante de esa educación nacional-católica que sufrió pasivamente está el aspecto de la moral sexual, que a partir de 1970 con *La novela del conde don Julián* se convierte en una de las obsesiones del autor. El gran amor de su vida fue una mujer intelectual francesa, Monique Lange, que conoció trabajando en Gallimard, la gran editorial de París, con la que traba una relación muy profunda que lo acompañará hasta la muerte de ella. Escribió una elegía a la que se había convertido en su esposa, pero se casan cuando está claro que Goytisolo es homosexual. De forma muy traumática y de castigo personal de un periodo de alcoholismo, tiene que enfrentarse con una realidad íntima y encontrar un equilibrio para conjugar el aspecto sentimental con la orientación sexual que se hizo cada año más explícita. Después de la muerte de Monique, Goytisolo entretiene relaciones homosexuales con hombres que se prostituyen. La moral sexual es algo que se casa con una visión global de la sociedad y resulta coherente la actitud que asumió Goytisolo a partir de los aa. 60 en contra de lo canonizado por la sociedad. Para él, sexo significaba cultura e inteligencia: reprimir el sexo significa reprimir la inteligencia y viceversa. Luego, una serie de fenómenos que en el periodo de la madurez eran problemas mundiales típicos como la lucha colonial, una postura explícita en contra del racismo, una atracción por una etnia que no es la europea (le interesaban los inmigrantes turcos) tienen una

traducción literaria provocadora, anticonvencional: se trata de una literatura que pretende atacar las convicciones del lector. La consideración de lo otro tiene la característica de agresividad de fondo continua. Goytisolo fue un intelectual destacado y bastante anómalo en su generación, sobre todo desde el punto de vista de la independencia ideológica y de la integridad del intelectual en la medida en que el intelectual tiene que ser un disidente, una figura que critica al poder, no que se le asimile: esto en la época de Goytisolo no era un dato descontado respecto de la izquierda. Sin embargo, sin convertirse nunca en un anticomunista, Goytisolo supo asumir la posición moralmente correcta: el caso más evidente fue cuando, después de un momento inicial de entusiasmo por la revolución cubana después de haber visitado Cuba, él se da cuenta de que el régimen de Castro es autoritario, que prohíbe la libertad de expresión de los ciudadanos, que los mantiene prisioneros y que reprime brutalmente a los homosexuales: en el periodo de Castro se montaron campos de reeducación para homosexuales, porque se teorizaba que la homosexualidad era una perversión pequeño-burguesa. Cuando Goytisolo se entera de esta situación, en un silencio global, fue uno de los primeros intelectuales en denunciar esta condición de represión, lo que le enajenó una serie de amistades. Esta reflexión política ligada a los partidos comunistas se amplía en el resto de su vida y de su producción (dos caras de la misma moneda) con una actitud crítica hacia el concepto de identidad: *Señas de identidad* es una novela que filtró en el lenguaje español de todos los días para indicar lo contrario de lo que entendía Goytisolo: es una novela sobre la necesidad de despojarnos de nuestras señas de identidad (“*segnì particolari*”). Además, es una novela que no postula la necesidad de afirmación identitaria, sino todo lo contrario: en el momento en que uno se siente seguro de su propia identidad, hay que dismantelarla para liberarse. Cuando Goytisolo habla de Monique Lange en una entrevista dice que le encantaba el sentido de libertad que le transmitía. Por tanto, el sentido de libertad se puede definir como una brújula que orientó constantemente a Goytisolo, que sigue a posteriori manteniéndose muy fuerte.

**La cuestión del capitalismo en la sociedad de consumo:** el tema de la modernidad le afectó de manera especial en cuanto español, porque Goytisolo vivió como un joven de 20-30 años el pasaje rápido brutal y llamativo del tránsito de la España de la posguerra al tardofranquismo; se dio cuenta de un rechazo respecto de la modernidad que vio en un primer momento en España, que era una manifestación del capitalismo contemporáneo aparentemente a-ideológico, pero voraz, caníbal, que no conoce límites y que en la posmodernidad se convierte en el pensamiento único.

Hay un aspecto constante de **crítica meta literaria:** Goytisolo fue uno de los autores más conscientes de su generación, que experimentó mucho y, por su parte, él adquirió un estilo muy reconocible a partir de *Señas de identidad*, que tiene una serie de precedentes pero que es inmediatamente identificable y que él mismo vino a ser prisionero de su propio estilo. Goytisolo defendía todo esto con antipatía hacia los críticos literarios porque estaba obsesionado con la idea de no resignarse a una literatura demasiado sencilla, que identificaba como comercial: hay momentos circunscritos de la carrera de Goytisolo en que sus libros se venden muy bien, pero inmediatamente cambia su propuesta literaria precisamente con la idea de no repetir el mismo producto. Es un autor que desde un punto de vista comercial se auto saboteó a lo largo de su carrera, pero esta actitud casi masoquista formaba parte de su identidad de artista. Los comienzos de Goytisolo son los más fértiles y abundantes (escribía hasta 2 novelas cada año): se dio cuenta de que para él escribir un tipo de novela resultaba sencillo y mecánico. En esta primera década de su producción, escribió *Juegos de manos* con 22 años, la cual se convirtió en un éxito literario. Pudo publicarla mínimamente censurada y es una novela que nos parece juvenil con una gran fuerza evocadora, donde se nota que el autor quizás hubiera leído poco (él mismo lo admite), pero también que lo poco que había leído lo propuso con cierto grado de originalidad y con una historia que tiene un impacto notable. Uno de los polos de esta primera fase es el **existencialismo:** la narrativa de Goytisolo tiene siempre el fondo sombrío (el hombre no deja de ser un problema constante). *Juegos de manos* es una historia que se basa en los intercambios de un grupo de amigos de una ciudad española sin determinar que no se sabe bien por qué deciden organizar un atentado: sacrificar a un político y finalmente este proyecto criminal sufre una implosión y este grupo acabará sacrificando a uno de ellos. La que podría ser una novela de tema muy político es más bien una novela sobre los problemas identitarios, mentales, emocionales, de orientación sexual de los jóvenes protagonistas. Está la cuestión del realismo social, que es la etiqueta para definir la narrativa típica de la generación de Goytisolo (generación de Medio Siglo): jóvenes autores, todos antifranquistas, muchas mujeres que tienen su debut literario en la primera mitad de los aa. 50 y que son la primera generación literaria disidente en la literatura española de la posguerra. Tenemos a un grupo de autores muy distintos de la misma edad que tienen esta ansiedad para ofrecerle al lector un retrato de la España contemporánea que se diferencie de la propaganda franquista, en general de lo que la opinión común franquista

permite que se comente. *La resaca* (1958) es una novela que se puede definir neorrealista, pensando en el Neorrealismo italiano (Pavese, Zavattini): eran autores que escribieron sobre los efectos de la guerra y de la reconstrucción de un país que estaba cambiando radicalmente desde un punto de vista económico. *La resaca* es una novela colectiva, menos preocupada por la cuestión de la interioridad de sus protagonistas, pero muy interesada en la reconstrucción ambiental. La resaca hace referencia al material de derribo que queda en la playa cuando se retiran las olas. En ese caso estamos en 1958 en Barcelona: centro industrial importante que se estaba desarrollando de forma caótica y socialmente muy injusta, porque empezaba a tener una periferia improvisada de emigrados internos que provenían de Andalucía y de Murcia y que se dirigían a Barcelona, Madrid o Bilbao para buscarse la vida, tratando de insertarse en el desarrollo industrial → familias enteras que no tenían un hogar construían chabolas con pedazos de madera o de latón, o sea casas ilegales que iban poblando las periferias urbanas. Todo esto la prensa franquista lo ocultaba y los autores de esta generación se ocupaban de estas cuestiones sociales para darle a los lectores una versión más fiable y creíble respecto de las mentiras del régimen franquista. Esto es algo que Goytisolo siguió practicando en *Campos de Nijar* (1960) y *La Chanca* (1962): se colocan entre la novela de viaje y el reportaje puro y son el mismo proceso visto al revés, o sea es el autor que se va al sur de España (provincia de Almería) que en aquel momento era un territorio abandonado por el estado donde la gente sobrevivía a duras penas, donde la agricultura era subdesarrollada y el nivel de vida era tercermundista. Estas obras servían para sensibilizar a la opinión pública sobre el hecho de que la España que empezaba a ser la España del desarrollo seguía viviendo en muchos territorios en condiciones de pobreza insostenibles. *Para vivir aquí* (1960) es una muestra del cruce entre estas dos tendencias: se trata de relatos breves en 1ª persona que se ocupan de sentimientos, de crisis personales del narrador, que es un alter ego de Goytisolo, pero desde el punto de vista del ambiente, de las preocupaciones históricas y de las temáticas sociales pertenecen al grupo neorrealista. También en este caso figura la idea del viaje hasta el sur, o bien, la parte prohibida de las ciudades españolas, la periferia, los barrios criminales de prostitutas y ladrones. Se presenta como la manifestación de la crisis de conciencia de un intelectual de clase media, es una admisión de culpabilidad del autor que hace el esfuerzo para acercarse a estos aspectos de la España que el régimen pretendía ocultar. Todo este bloque de textos demuestra que Goytisolo se internacionaliza: entra en contacto con un circuito editorial que no se limita a España por dos motivos principales:

1. Desde una etapa bastante alta, empiezan a traducirle al francés (Gallimard) → Goytisolo se transforma en un autor de dimensión europea. Esto lo obliga a desprovincializar su propia literatura, entendiendo que el texto que publica se irá a circular internacionalmente y amplía su mirada. *Señas de identidad* muestra un autor que ha asimilado la conciencia de tener la potencialidad de crear novelas que también a nivel de sitios y de temas es de nivel internacional. No es causal, que, a partir de este momento, a Goytisolo se le asimile a los grandes novelistas latinoamericanos (autores del boom: Fuentes, Cortázar, Márquez);
2. La naturaleza del régimen franquista → Goytisolo se hace siempre más explícito en su propuesta literaria, por tanto, lo censuran con más frecuencia, prohíben algunas obras suyas, con otras lo intentan. Desde un punto de vista editorial, Goytisolo se convierte en un autor de ámbito de lengua española y empieza a publicar en México.

El tener que negociar durante algún tiempo con esa doble potencialidad lleva Goytisolo a romper radicalmente con el sistema cultural franquista, es decir que a partir de *Campos de Nijar* el autor dice que se había acostumbrado tanto a escribir pensando ya con el filtro del censor que se estaba auto castrando a sí mismo. El exilio de Goytisolo empieza a ser también cultural: no solo ha abandonado a España, sino que abandona la eventualidad de ser leído por compatriotas españoles. Editorialmente, Goytisolo regresa a España solo en 1977.

Goytisolo se aleja de la idea de “literatura como forma de compra y formación para la opinión pública” porque se da cuenta de que es una fórmula sobrecargada de presiones ideológicas. Hay una parte positiva, o sea que la literatura es una fuente de conocimiento alternativo y de formación de la memoria colectiva. Las obras de arte vienen a ser un complemento inevitable para el historiador, pero esta fórmula se agota, porque él como narrador esto de atenerse de forma mimética a la realidad externa nunca lo formuló de manera explícita: había que escribir de una forma sencilla y descuidada porque la idea era que todo el mundo tenía que leer. A partir de *Señas de identidad*, la actitud de Goytisolo cambia radicalmente, porque recupera una idea aristocrática de literatura: la literatura no es para todo el mundo, sino para quien quiera comprometerse.

## TRILOGÍA DE ÁLVARO MENDIOLA/ TRÍPTICO DEL MAL/ CICLO DE LA IDENTIDAD

1. *Señas de identidad* (1966)
2. *Reivindicación del conde don Julián* (1970)
3. *Juan sin Tierra* (1975)

Esta trilogía ha recibido varias denominaciones: “trilogía de Álvaro Mendiola” porque hay una figura que es el alter ego de Goytisolo (tanto Goytisolo como Mendiola son apellidos vascos); se ha llamado también en una fase posterior “tríptico del mal” o “ciclo de la identidad”. De entrada, es una trilogía del exilio también editorialmente: los dos primeros libros se publican en México en un editorial de exiliados españoles, Joaquín Mortiz; luego, la última novela formalmente se publica, pero, como Franco seguía con vida, se paraliza su distribución y podrá circular solo a partir del año siguiente. Esta trilogía es el logro más importante de Goytisolo y es difícil de entender sobre todo para el público de aquella época. Luego, en los aa. 80 Goytisolo publica dos tomos de su autobiografía que se titulan *Corto velado* (1985) y *En los reinos de Taifa* (1986): si hoy conseguimos comprender algo de la trilogía que tenga que ver con la historia personal de Goytisolo es porque tenemos esta suerte de manuales que pertenecen a un periodo posterior.

**Homenaje de Semprún a Goytisolo** → En la *Autobiografía de Federico Sánchez* de Semprún hay unas páginas que son un homenaje muy intenso a Goytisolo, que en los años 70 se convirtió en un amigo suyo. Este homenaje cifra mucho el impacto que Goytisolo dejará a sus colegas y compañeros, porque escribió obras que representaron una ruptura. “El territorio di mercurio e di zolfo del linguaggio”: se menciona el mercurio porque el lenguaje para Goytisolo a partir de *Señas de identidad* se transforma no en algo inerte, cotidiano, banal, mediocre, como en su narrativa anterior, sino en una sustancia química que tiene las virtudes del mercurio, algo que se puede plasmar fácilmente y que tiene una enorme fuerza intrínseca; la referencia al azufre es la sustancia diabólica por excelencia, porque esta trilogía pretende romper con toda una serie de valores y presentarse de forma provocadora, casi como un ritual satánico en contra del tipo de educación que le había tocado a él. Luego, sigue con los piropos: Semprún capta de forma benevolente algo muy real de la labor de Goytisolo como escritor, o sea la auto discusión continua, el abordar el acto de la escritura constantemente con el pánico y el reto del espacio en blanco. La integridad de monje que manifestaba Goytisolo demuestra que tomaba muy en serio su labor de escritor y su identidad, y al mismo tiempo creía muchísimo en la vía de los individuos. Goytisolo, a partir de *Señas de identidad*, quiere que su vida y su literatura se compenentren; desde su perspectiva, pensaba encarnar una idea de artista integral como podía ser los artistas bohemios, los malditos franceses: una dimensión donde la existencia del individuo no pudiera separarse de su identidad de artista.

### SEÑAS DE IDENTIDAD

*Señas de identidad* es una novela que si la desmanteláramos y la pusieramos en orden cronológico es de lo más tradicional, en el sentido de que es una novela principalmente de interés familiar que tiene a un protagonista, Álvaro Mendiola, al que le pasan una serie de eventos en un marco temporal muy limitado y perfectamente estructurado, aunque la novela nos dé una impresión de extrema caoticidad. Empieza en 1963, termina en 1963 y lo que pasa en ese año se cifra en 3 días. Álvaro Mendiola es un español expatriado que tiene la edad de Goytisolo (32 años), es un fotógrafo autor de documentales, lleva una década autoexiliado en París donde ha frecuentado los ambientes históricos del exilio republicano, es una figura con toda una serie de problemas personales de pareja. Su pareja se llama Dolores, que sería la versión literaria de Monique Lange, pero no por casualidad en *Señas de identidad* Goytisolo decide que Dolores es hija de exiliados mexicanos (primer contacto con la dimensión del exilio histórico). La historia que se reconstruye con más dificultad es que en un momento a Álvaro le da un ataque al corazón en París, lo ingresan en un hospital y para que se recupere regresa a España, se asienta en una finca familiar cerca de Barcelona y, como está inmovilizado, se dedica a mirar documentos y fotografías que había acumulado en su trabajo y a sacar documentación de su historia familiar. Entre otras cosas, Álvaro se entera de que su bisabuelo se había enriquecido en Cuba explotando a una serie de esclavos. A partir de algo muy provinciano, se empieza a lanzar conexiones con una dimensión global en términos geográficos y extensa a nivel cronológico (se regresa al siglo XIX). Finalmente, lo que se va reconstruyendo termina con el último capítulo donde regresamos a 1963, Álvaro se encuentra en el monte que domina sobre Barcelona y contempla su ciudad desde una perspectiva jerárquicamente superior y le dice adiós definitivamente a Barcelona y a España. El final de esta novela es una forma de expresar una separación definitiva de su origen, de su gente y de su país.

A nivel de eventos, lo que le da un hilo conductor a la novela es poco interesante: desde un punto de vista técnico, es un reto por parte de Goytisolo y desafío hacia el lector, porque es como mantener alta su atención a pesar de tener una novela donde el punto de arranque, el presente, se califica por su inconsistencia. Se trata de una novela de vacíos, de agujeros; en los epígrafes de la novela hay uno de Francisco de Quevedo, uno de los autores barrocos que le fascinan a Goytisolo (el otro era Góngora) porque es un poeta experimental que tiene un ideario distinto de el del poeta (la literatura barroca era típicamente conservadora, católica, filo monárquica y Quevedo se destacaba por ser uno de los escritores más reaccionarios hasta un grado de repugnancia: era racista, antisemita, misógino). En Goytisolo, hay una visión de fondo de precariedad de la existencia humana, especialmente insistida en la obra de Quevedo: es un fragmento de un soneto de Quevedo, *¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?*, donde la voz poética dice “ayer se fue, mañana no ha llegado” y habla de la posibilidad del individuo del sentirse como auténticamente perteneciente a una determinada fase de su vida. Es un soneto que habla sobre la enajenación del individuo respecto de un determinado tiempo histórico que le toca vivir y Quevedo habla de su tiempo presente como sucesión de difuntos, un recuerdo constante de la muerte. *Señas de identidad* comparte filosóficamente este pesimismo de fondo. Dentro de la novela se nota un intento de transformarla en un desastre: de entrada, es bastante amplia y muy rica en su interior en cuanto a temas, personajes, es la última novela donde Goytisolo se esfuerza para construir una dimensión narrativa donde realmente el lector puede encontrarse con personajes, una identidad propia reconocible y que no tengan que ver necesariamente con él. Es la última novela ecuménica de Goytisolo, donde notamos lo que queda del esfuerzo de construir una novela realista sobre la realidad contemporánea que sirviera como la descripción de una colectividad. Uno de los defectos que la crítica ha observado con más frecuencia a Goytisolo a partir de su fase experimental es que acaba construyendo un mundo narrativo claustrofóbico, donde lo que se encuentra el lector es una continua, insistida y molesta expresión sobre la personalidad del autor.

### SEÑAS DE IDENTIDAD COMO NOVELA DE SÍNTESIS ENTRE HISTORIA, VISIÓN GENERACIONAL Y RELATO (PARA)AUTOBIOGRAFICO

Hay un número muy grande de personajes y varios momentos históricos que se abordan:

- **Trauma de la guerra civil** → la guerra civil como fenómeno histórico con un impacto colectivo es el punto final de la trayectoria de Goytisolo, que habla sobre ella ya en su obra *Duelo en el Paraíso* (1955), donde se inventa una localidad imaginaria donde la guerra civil acaba de terminar y es un momento de transición donde todos los republicanos han abandonado este pueblo provinciano, controlado por los nacionales y Goytisolo se focaliza en la vida de un grupo de niños salvajes, traumatizados por los eventos que acaban de pasar que, en su banda de muchachos adolescentes, reproducen la violencia de los adultos. No es que Goytisolo hubiese evitado el tema, pero con *Señas de identidad* este tema se aborda de forma más extensa y explícita con una lucidez que le deriva de la década que media entre la redacción de *Duelo en el paraíso* y *Señas de identidad*. En algunos momentos hay tonos ensayísticos porque el autor, gracias a la dimensión del destierro, ha reflexionado sobre el peso histórico de lo que pasó en 1936-1939. A nivel narrativo, tenemos una representación alterada del trauma originario de la muerte de la madre: es el padre de Álvaro Mendiola que acaba asesinado y esto se construye a través de mecanismos de flashback con varias técnicas (lectura de documentos, recuerdos personales del protagonista, diálogos, testimonios, etc.). “Este padre vilmente asesinado por la horda roja” es una frase emblemática de un procedimiento retórico que encontramos a lo largo de todo el libro, o sea de cómo Goytisolo ya asume de forma crítica la propia retórica del régimen franquista que es el lenguaje propagandístico en el que él mismo se ha formado, por tanto, todo lo que ha absorbido en sus años formativos es el lenguaje del franquismo: Goytisolo no conoce otro idioma. *Señas de identidad* es la obra donde empieza el procedimiento de enfrentarse constantemente con la retórica del poder. Goytisolo insistía mucho en el papel disidente del intelectual: el intelectual tiene que llevar a cabo una crítica del poder, que no es solo una crítica a partir de eventos históricos, sino le interesa más intervenir sobre la crítica metalingüística, meta cultural, de cómo un régimen como el franquista va construyendo su armazón para mantenerse en el poder. “Vilmente asesinado por la horda roja” es la típica frase que la prensa del régimen utilizaba para celebrar a sus propios seres. Hay más ejemplos de violencia que perturban ulteriormente la infancia de Álvaro: se menciona otro tema que tiene que ver con una figura secundaria, pero importante de Jerónimo, un humilde trabajador del pueblo que frecuenta la casa de Álvaro y finalmente desaparece porque se ha unido a la guerrilla antifranquista. La figura del maquis era bastante infrecuente: en este sentido se

trata de una novela bastante novedosa; leyéndola a posteriori con el filtro distorsionado por la lectura de los diarios de Goytisolo, notamos que la relación entre Álvaro y Jerónimo es homoerótica. Goytisolo da una visión general y madura de la guerra civil, que es el resultado de reflexiones que le costaron mucho ideológicamente, en el sentido de que la guerra civil se ve desde una simpatía filorrepblicana y en el último capítulo tenemos una exaltación de los mártires republicanos fusilados en la cárcel del castillo de Montjuïc. Al lector no le queda ninguna duda a la parte a que Goytisolo pertenecía. Sobre el desarrollo y la responsabilidad del bando republicano durante la guerra civil tenemos una visión menos maniquea de lo que podría parecer en un primer momento: es cierto que el padre de Álvaro es asesinado por la horda roja, pero la violencia que devasta la familia de Álvaro y en general España (tema del caínismo ya presente en Cernuda) se trata de forma ecuánime. Hay momentos de la novela en que Goytisolo representa a una parte de los milicianos republicanos como poco menos que unos animales: reconoce que hay una brutalidad muy profunda e inconsciente, pero la guerra civil española no se puede explicar exclusivamente desde una postura ideológico-política. En este sentido, el autor se coloca en reflexiones sobre los orígenes de la guerra civil, por eso se pone un →

- **Discurso meta histórico: España como eterna represora** → la idea de España que empieza a formarse en *Señas de identidad* es la de la España como eterna represora. La guerra civil viene a ser un episodio tardío de un problema atávico de la sociedad española, que consiste en la intolerancia. Esos fantasmas y demonios interiores son tendencias del español que Álvaro siente como suyas: es un aspecto que permite establecer un paralelo entre Cernuda y Goytisolo, los autores del exilio que han concluido que toda la historia de España es viciada cíclicamente por este problema de la intolerancia del otro, de la alteridad y de la diversidad. Los capítulos iniciales son una reconstrucción ficcionalizada sobre lo que significaba formarse en la España de Franco, a partir de la escuela primaria hasta la fase universitaria.
- **Educación nacional católica, moral represora generalizada** → la cuestión de como la moral común se transmite a través de la familia y de la opinión pública la cifra Goytisolo en algunos párrafos intensos y exactos desde un punto de vista sociológico. En un momento, Goytisolo dice que en España todos son policías, o sea quiere decir que el franquismo se mantuvo gracias a una estructura militar muy presente, pero hay un aspecto de control mutuo entre ciudadanos, que en un régimen totalitario es el más siniestro, porque cuando un régimen colapsa, los ciudadanos tienen que cargar con el sentimiento de culpa de haber reproducido un determinado mecanismo de poder.
- **Universidad y oposición antifranquista** → la universidad estaba cambiando radicalmente, porque los estudiantes del sindicato falangista entraron en crisis, porque finalmente se produce el relevo generacional que es una premisa para los grandes cambios de los aa. 60; Goytisolo capta un cuadro histórico que presenta algunas potencialidades de cambio: en los aa. 50 las esperanzas que se van creando se frustran y se llega a la década de los aa. 60 que para Goytisolo es de desilusión completa.
- **Fracaso de la protesta política organizada** → Hay varios momentos de reconstrucción histórica: uno de ellos tiene que ver con la oposición antifranquista del periodo mediano, o sea uno de los intentos de organización de una huelga a escala nacional en 1951 que en Barcelona se cifró en una huelga de tranvías: empieza como una protesta por la subida del precio del billete del tranvía y desemboca en una serie de enfrentamientos entre los antifranquistas y los policías. Se produjo algo, pero no lo que había programado el partido comunista español, que empieza a crear una quimera que mantendrá hasta la muerte de Franco, o sea la Huelga Nacional Pacífica, un momento casi religioso en el que el pueblo español, a partir del instrumento de la huelga de los trabajadores, iba a generalizar una oposición en contra del régimen para crear una serie de crisis continuas y a producir un cambio histórico con la caída de Franco. Nada de esto se produjo porque faltaban las condiciones materiales. La HNP se convirtió en un lugar común y los comunistas siguieron hablando de HNP en 24 años hasta que Franco se murió de causas naturales en su cama.
- **Decadencia del exilio, histórico y reciente, en Francia – probable lectura previa de Aub** → Álvaro tiene un sentimiento de culpa muy intenso, porque dentro de la novela en 1952 se exilia a París, por tanto, abandona la lucha diaria y a sus compañeros, pero hay una suerte de alivio en la perspectiva periférica y se entiende que la personalidad de Álvaro capta que no es que se haya perdido mucho al no haber permanecido en España: las luchas son manifestaciones de un intento de reafirmar una dignidad antifranquista, pero han resultado bastante estériles. Esta visión negativa de la oposición interna se combina con una visión aun más satírica respecto de la oposición externa. Goytisolo reconstruye la vida de un exiliado español en París, algo relevante desde un punto de vista numérico,

pero era un exilio totalmente fosilizado a nivel de mentalidad: hay algunas páginas donde el narrador describe estas generaciones (de los padres y de los hijos) utilizando un lenguaje técnico como si fueran capas de piedra, porque estas figuras del exilio francés eran unos fósiles. Goytisolo niega la continuidad de una opción política que viniera del exilio republicano y describe la muerte cultural del exilio republicano: hay un momento donde se describe unas escenas de una tertulia de exiliados en un café de París que parecen sacados del cuento de Aub *La verdadera historia de Francisco Franco*.

- **Emigración española** → *Señas de identidad* es una novela muy interesante y todavía aprovechable para reconstruir desde un punto de vista literario la trayectoria de la emigración española. Es un fenómeno sociológico que se transforma en algo masivo en los aa. 60 y que se definió el exilio económico o el segundo exilio de periodo franquista, porque fueron millones los trabajadores españoles de las capas más pobres que se dispersaron principalmente en Europa (Francia, Suiza, Alemania): se iban donde la economía se había desarrollado más. Hay una continuación de la antigua idea del novelista como documentalista de un determinado periodo histórico: hay muchas páginas serias y empáticas donde Goytisolo sigue haciendo lo que hacía cuando escribía *La resaca* (1958): se preocupa por los más humildes, por los ofendidos de la sociedad, por aquel sector de la población que no solo no figuraba en la historia oficial, sino que tampoco en la opinión pública. Uno de los fenómenos comunicativos del franquismo de aquel momento es que hablaba muy extensamente y de forma celebrativa del desarrollo económico que se estaba produciendo en el país, pero haciendo o caso omiso de los millones de españoles que, para encontrar condiciones mejores, estaban obligados a abandonar el país. Es una emigración multitudinaria, pero en la prensa franquista de este fenómeno no se habla. Goytisolo tiene una identidad de izquierda y empieza a actuar de forma menos vinculada a lo que llamaríamos “políticamente correcto”: nos muestra la parte molesta de la migración española porque Álvaro en París empieza a interactuar muy metido en documentar cómo vivían estas comunidades de migrantes y luego empieza a darse cuenta de que estos contactos le molestan porque se trata de españoles rudos, incultos y la cercanía con los “terroni” era algo que le perjudicaba. Es una característica típica de Goytisolo la de hacer una crítica de sus pulsiones menos nobles a través de su alter ego literario.
- **Pasado colonial de España y luchas revolucionarias contemporáneas (Cuba)** → partimos de la cuestión española, de una realidad circunscrita al ámbito europeo, pero también empezamos a ver una digresión que tiene que ver con el ámbito latinoamericano. A partir de la historia del bisabuelo de Goytisolo que tiene que ver con la explotación colonial, tenemos una serie de referencias a Cuba que abarcan hasta el momento actual (régimen castrista). Álvaro Mendiola hace lo que había hecho Goytisolo en su vida real: como reportero se va a Cuba y entra en contacto con la revolución.
- **Crisis de la pareja, aborto, etc.** → *Señas de identidad* es una novela hija de su tiempo y de una forma tradicional y canónica de historia de corte familiar. No falta el aspecto sentimental: tenemos una proyección ficcionalizada de la relación con Monique Lange a través del personaje de Dolores. La cultura de los aa. 60 es la de la crisis de la pareja en Europa, donde una idea tradicional del matrimonio y de la pareja empezaba a estallar en mil pedazos. *Señas de identidad* es la última novela de Goytisolo donde encontramos una atención focalizada a este tipo de tema, tan tradicional y reconocible. Problema del aborto que tiene la pareja: no era tan frecuente (aspecto rompedor para el momento).

**Comienzo del libro:** Goytisolo añade el aspecto formal, o sea que *Señas de identidad* se presenta de forma descarada a partir de sus primeras líneas como novela anticonvencional y rompedora. Ya a partir del arranque, el autor presenta al lector la idea de que no va a ser una narración tradicional. Un primer elemento de la novela es la renuncia a una forma tradicional de utilizar las personas de la narración: lo que escuchamos es una suerte de letanía de unas voces que son los fantasmas de Alvaro, todos los aspectos de la identidad española de los que él quiere liberarse y que, sin embargo, como un espectro en una película del terror, le persiguen constantemente. Estas voces iniciales nos permiten comentar otro aspecto de la textualidad de la novela, o sea el uso de materiales previos: collage de transcripción literal y documental de algo que le había afectado 5 años antes a Goytisolo. A partir de las primeras líneas tenemos algo formalmente muy difícil, íntimo y autobiográfico. La anécdota de la que viene este material es que en 1961 Goytisolo estaba presentando un libro suyo en Milán; en la misma ocasión se iba a presentar un documental sobre la emigración española, y esa tarde cultural organizada por el editor Feltrinelli es atacada físicamente por un grupo de fascistas italianos (+ españoles). Durante este ataque, los españoles roban la copia del documental, que después reaparece en España en las manos del ministerio. En España parte una campaña brutal de difamación de Feltrinelli como editor rojo antiespañol y Goytisolo se convierte en el enemigo público n. 1 de la prensa española, en una suerte de Lutero

contemporáneo. “Traidor” es un término despectivo que Goytisolo asume como propio para redefinir su propia identidad. Lo que se ataca es principalmente la forma de violencia verbal del régimen franquista y hay otro aspecto que forma parte de este capítulo, o sea que lo que critica Goytisolo a continuación es la retórica de su propia parte, de la verborrea del lenguaje codificado de la oposición política del área comunista que es también un lenguaje autoritario que tiende a manipular la realidad. El personaje de Álvaro es al mismo tiempo la víctima de un poder y un potencial verdugo, porque lleva en su interioridad las potencialidades de la intolerancia ideológica. Esta es una muestra inmediata de los cambios que supone *Señas de identidad* a nivel formal.

### ¿QUÉ CAMBIA EN *SEÑAS DE IDENTIDAD* RESPECTO DE LAS PROPUESTAS ANTERIORES?

1. Implicación autobiográfica mucho mas intensa;
2. Técnicas y registros de la narración (la forma como protesta):
  - a. Prosa (a menudo) poética → ritmo sin puntuación etc. → la prosa no es narrativa normal, sino a menudo utiliza formas tipográficas que la acercan a la poesía;
  - b. Prescindir de la puntuación → le obliga al lector a implicarse más en la lectura;
  - c. Ruptura linealidad temporal → materiales históricos que arrancan en el siglo XIX; a lo largo de la novela, este material se dispone rompiendo el orden cronológico. Goytisolo hablaba de esta estratificación temporal irregular como de capas geológicas que se notan dentro de los varios capítulos;
  - d. Montajes simbólicos;
  - e. Pluralidad de personas → el nosotros es una colectividad con la que Álvaro se enfrenta, o sea la España que él está a punto de rechazar definitivamente. Luego, en cambio de tener un yo, tenemos un tú: la derivación de Cernuda es explícita y admitida. Del Cernuda del exilio le interesaba el uso del tú auto analítico, una manera para hablar de sí mismo como si fuese una sesión de psicoterapia que le permitiera empezar a verse en un reflejo del espejo. JG: “permite una complicidad y un acercamiento al personaje. Es casi una invocación” → nos transmite una idea del estilo de *Señas de identidad* que en muchos casos es casi litúrgico: parece que asistimos a un ritual íntimo de un personaje y no tanto a eventos externos;
  - f. Collages textuales e inserción de documentos → en el cap. 8 hay tres paginas que son la copia perfecta de un panfleto de información turística dirigida a turistas extranjeros que visiten Barcelona: esto forma parte del reto formal del autor respecto del lector, incluso la posibilidad de incorporar materiales textuales que nos parecen de desecho. El sentido de esta operación deriva del contexto;
  - g. Conciencia meta narrativa → todo esto forma parte de un proceso de renovación de la narrativa posmoderna. Una de las características de la cultura posmoderna es la renuncia deliberada a una idea de jerarquía entre lenguajes y formas artísticas. La posmodernidad es típicamente la forma expresiva que te coge lo más popular del campo cultural y te lo combina con las formas expresivas más altas, porque salta la idea de jerarquía de valores dentro del campo artístico.

Hay varios momentos de *Señas de identidad* donde aparentemente Álvaro reconstruye su historia familiar a través de la lectura de documentos y en realidad hay una posibilidad de leer entre líneas estos pasajes como si fuesen una manifestación de intenciones del autor de reflexión sobre su propuesta narrativa y como una determinada visión de la existencia.

Fragmento del cap. 3 donde Álvaro reconstruye su experiencia en Yeste en 1958, frente a una carpeta de documentos: por una parte Álvaro hace un autoanálisis de lo que le está pasando a nivel identitario, pero este es también el proceso que está sufriendo el lector, en el sentido de que el lector ya ha pasado por una serie de paginas, pero todavía se le escapa una visión de conjunto y la reconstrucción es difícil o imposible, porque lo que nos queda son fragmentos de conocimiento. Otra característica típica de la posmodernidad es que se dice que la posmodernidad es la expresión cultural de un momento filosófico en que el ser humano se ha resignado ante la idea de no poder alcanzar una verdad única porque todas las interpretaciones previas de la existencia humana, de la historia que permitían mantenerlo todo coherente han estallado, porque Dios ha muerto, los grandes pensamientos políticos se han demostrado un fracaso históricamente y la propia idea de solidez y objetividad del pensamiento científico ha entrado en crisis con la cuestión de la mirada experimental que influye sobre los resultados finales.

Fragmento del cap. 4 (más sugerencias metaliterarias): paráfrasis de lo que ha realizado él como autor y lo que realiza Álvaro como enfoque narrativo interno de la novela, o sea el partir de una dimensión íntima y familiar, pero al mismo tiempo empezar a leerla como una historia colectiva de España. Álvaro habla de su vida personal, del sentimiento de libertad renovada al haber abandonado las relaciones pesadas con España, pero es un momento de autoconciencia metaliteraria de Goytisolo, que ha roto los vínculos con la tradición literaria que practicaba hasta ese momento. Como novelista, no se siente obligado a reproducir esas formas caducas, envejecidas de novela que han sido su pan de cada día en toda su vida de autor. Filosóficamente, Álvaro no conseguirá rehacer sin daño su unidad interna perdida, pero le queda la posibilidad de empezar una historia nueva e ir configurando una identidad nueva. Al lector le costará rehacer esta perdida unidad: podemos leerlo como una metáfora que no implica solo al autor de la obra, sino sobre todo quien la lee, quien tiene que alinearse a la operación del autor para sacar un sentido de esas las páginas alteradas por el caos.

### LA BÚSQUEDA DE LA ALTERIDAD COMO FUGA DE SUS ORÍGENES (PREMISA DEL *DON JULIÁN*)

Señas de identidad es la novela que se pone como premisa del Goytisolo futuro. A partir de la reflexión sobre el pasado colonial de España hay algunos momentos de la novela donde la ruptura de Goytisolo empieza a orientarse hacia un contexto exótico. En el caso de *Reivindicación del conde don Julián* esta dimensión será principalmente la del mundo musulmán a partir de experiencias en Tánger del autor. Esta es la fase que Goytisolo mantendrá como aspecto caracterizante de todo el resto de su producción: hay un momento significativo donde a Álvaro le va a dar un ataque de corazón en París y cuando se despierta en el hospital se encuentra en una sección destinada para los pobres y emarginados de la sociedad. Es un proceso de purificación que tiene el tono de un ritual de purificación religiosa y tiene que ver con la perspectiva final de la muerte, de regresar a la tierra, pero purificado y que pasa por la obsesión del Goytisolo literario, o sea la idea de identificarse con los últimos, de rechazar la multitud y de identificarse con los parias.

**Un diagnóstico sobre la España contemporánea** → *Señas de identidad* se plantea como novela ambiciosa y como reflexión histórica sobre un periodo muy largo de la vida nacional española especialmente importante a partir de la guerra civil, uno de los focos de la novela, pero es como si al hacer la revisión del fenómeno del conflicto civil, se hace una reflexión sobre las responsabilidades de la guerra. Esta reflexión para Goytisolo quiere ser también un paso para superar la cuestión del legado de la guerra civil. La guerra civil se ha convertido en un hecho literario con el paso del tiempo: nos recordamos “poéticamente” la guerra civil, pero ha llegado el momento de abandonar el sueño de 1936 para enfrentarse con la realidad de 1965. El propio Sempérn, tal y como Goytisolo en esta novela, pretende imponerle al lector un baño de realismo respecto a lo que es hablar de España en los aa. 60. A nivel de registro estilístico, notamos un tono casi ensayístico y pedagógico: es lo que queda de la formación intelectual del autor, pero se explica a través del cómo Goytisolo se había formado como intelectual y como escritor y lo que había sido para él la narrativa hasta ese momento. El propio Goytisolo lamentó que la narrativa tuviera que ser necesariamente el sustituto de otra cosa, o sea el dato informativo, la crónica fiable de una determinada situación histórica, como si toda su generación hubiese quedado esclavizada por las propias circunstancias del régimen franquistas de no ser libres como autores y hacer como periodistas o historiadores alternativos. *Señas de identidad* en este sentido es la última novela que mantiene esta calidad casi ensayística inserta en la narración: es una novela ambiciosa que pretende dialogar también con la historiografía contemporánea.

**Fragmento del cap. VII (p. 454-455)** → se utiliza la expresión “sueño” (del 36); lo que pretende comunicar Goytisolo es que ese quid innovador dentro de la historia de España, o sea la modernización capitalista, había contribuido a borrar buena parte de lo que quedaba de la ideología falangista primaria. Lo que habían defendido principalmente los falangistas en el movimiento nacional es que España era un país distinto de los demás, que tenía una identidad diferencial respecto de los otros países europeos y mundiales que consistía en ser una nación eminentemente espiritual y metafísica. Por lo tanto, esta era la verdad que Franco, también por condiciones materiales, había tenido que mantener por mucho tiempo: a los españoles no les interesaba el desarrollarse y el enriquecerse del resto de Europa. Hay un discurso famoso de Franco donde dice que los españoles son pobres, pero no quieren ser ricos porque su patrimonio es diferente, que además se tiene que reivindicar para reafirmar su identidad respecto del Occidente corrompido por la modernidad. Cuando las condiciones históricas globales echan al traste el aislamiento español, obligan a los franquistas a abrir las fronteras, modernizar el país, con la consecuencia de un enriquecimiento global de la población, el discurso

público del franquismo se encuentra en una situación embarazosa (cambia la modalidad con la que los franquistas que venían directamente de la guerra civil se presentaban en público: pasan a ser más civiles, cambiando las uniformes por trajes con corbata porque no pueden mantener la idea de España totalitaria distinta de todo el resto de Occidente). Lo que lamenta Goytisolo es lo absurdo del sacrificio de la guerra civil del 36-39, porque una generación de españoles, sobre todo los jóvenes, habían sido engañados por la propaganda, habían defendido una idea espiritual de país, un ideario muy concreto, se habían sacrificado para luego encontrarse con un país que no solo se había liberado de la opresión política, sino que empezaba a ser casi colonizado desde el punto de vista económico. Por lo tanto, a partir de este momento, lo que fomenta el estado franquista no es tanto el recuerdo obsesivo de la guerra civil, sino una forma de desmemoria del bienestar (el llamado franquismo sociológico se explica a través de una serie de políticas públicas de reorientación del discurso y de la memoria colectiva). Al franquismo le interesaba mucho que a partir de los aa. 60 las nuevas generaciones no crecieran con el catecismo bélico con lo que habían crecido todos los españoles hasta los aa. 50, porque ahora en España se vivía bien. Podemos hablar de una normalización parcial controlada desde arriba de la memoria de las generaciones que se iban formando. Luego lo encontramos aplicado de forma más literaria en el último capítulo de *Señas de identidad*.

**Cap. 8** → “un estado de disolución del lenguaje”, JG → se trata de una cifra de toda la serie de decisiones a nivel estilístico-formal con una fuerte carga simbólica, ética, moral que toma Goytisolo a lo largo de todo el libro. Es un resumen importante y muy valioso porque nos presenta una visión de un narrador del relato que es una enajenación del protagonista, buscada voluntariamente por el personaje, que pretende, al enterarse de que sus raíces son mortíferas y que lo limitan mucho, alejarse de ese drama originario que es su vida. A partir de allí, su identidad se hace añicos: Álvaro es un alcohólico, piensa en suicidarse, es un personaje problemático que en algunos momentos parece padecer algún tipo de trastorno mental o emocional. En un fragmento se habla de alucinación y mal sueño, algo que para Goytisolo representa la vida colectiva de España, o sea un problema nacional. Este solaparse de los dos planos es una característica constante de toda la obra. Este capítulo parte de una anécdota muy banal pero no inmediatamente comprensible: Álvaro está al final de esa temporada suya muy breve de regreso a España y se encuentra en el territorio del castillo de Montjuic (posición periférica pero elevada) en uno de esos miradores donde había unos telescopios que funcionaban con una moneda para observar el panorama de Barcelona. Esta es una operación muy banal que Álvaro realiza dos veces y es también una operación comercial: finalmente la propia visión de su entorno de la que había sido su cuna, su ciudad natal, es algo que en aquel momento para Álvaro es inalcanzable, salvo realizar un gesto que pasa por un dato económico. En este capítulo, para mirar lo que era suyo por origen, Álvaro tiene que pagar: es una suerte de overture musical, algo que se le instila en la mente del lector, o sea un desarrollo más sutil de esa constatación inicial que viene del capítulo anterior. Lo que muestra esta visión de la Barcelona de 1963 es una “geometría caótica”, porque parece casi un oxímoron, otra posible definición metaliteraria de la textualidad de *Señas de identidad*, porque es una obra caótica, aparentemente desordenada, casi arbitraria y casual y que corresponde y deriva de un planteamiento muy lúcido, de una geometría que estaba en la cabeza de Goytisolo que el lector tiene que reconstruir. Lo que ve a través del telescopio para turistas es una ciudad que ha cambiado: hay una acumulación de elementos como si Barcelona presentara una serie de estratos geológicos: esto resulta posible por el hecho de contemplar las afueras de la ciudad desde las posiciones privilegiadas y lejanas. Lo que observa Álvaro es, por una parte, la parte antigua de la ciudad, con todo lo que contiene también a nivel de patrimonio artístico, pero el cuadro global es deprimente casi por el feísmo que subraya y capta la mirada de Álvaro por la fealdad que ha devastado el mapa original de Barcelona. En aquel momento Goytisolo estaba captando un desarrollo muy reciente de la ciudad: se trataba de registrar literariamente el cambio urbanístico de la imagen de Barcelona, captando ante todo la parte ocultada menos comentada por la opinión pública, o sea la más pobre y subdesarrollada, inmigrada (Goytisolo ya con *La resaca* había descrito este proceso), pero a la altura de 1963-65 este proceso había aumentado de forma exponencial. Hay una crítica evidente hacia los daños que podemos definir ecológicos de España: hay una parte correspondiente al puerto de Barcelona donde se comenta la presencia de barcos de compañías petrolíferas. Se apunta a la explotación del territorio español (fenómeno que afecta toda la costa mediterránea de España, que en los aa. 50 era ecológicamente intacto, en el sentido de que España era un país tan pobre como para haberse mantenido al margen de las devastaciones que se produjeron a continuación). En todo este cuadro de fealdad, lo que se capta a nivel de huellas verbales de la cultura española es algo absolutamente estéril, carente de vitalidad.

Fragmento pp. 484-485 → es un cuadro casi futurista de desarrollo acelerado de un país que se capta desde una conciencia crítica y ecologista. También el estilo por esa ausencia de puntuación contribuye a dar el sentido

de acumulación y estratificación caótica de elementos. Se utiliza la palabra “colmena”: término que había caracterizado una de las novelas más importantes de los aa. 50 en la literatura española, o sea *La colmena* da José Cela, ambientada en el Madrid de 1943, que pretendía describir un marco urbano de una metrópoli, pero también en el sentido del caos, del desorden, de la falta de perspectivas y de solidaridad, de pérdida de los horizontes, de las seguridades y de miseria generalizada.

Fragmento (pp. 492-493) que es una muestra de intertextualidad → la alienación de Álvaro se manifiesta a cada rato: Álvaro duda de su propio entorno, también de su propia existencia como ser humano. Lo que hace Álvaro es un recorrido de las varias zonas de Barcelona con una perspectiva de clase a partir de los barrios más ricos que tienen sus panteones (los mausoleos del cementerio): hay un anticlímax y se llega hasta los barrios pobres que ni siquiera tienen una tumba, solo una fosa común. Es una visión macabra de la ciudad que se transforma en un enorme cementerio. Si vemos como empieza *Señas de identidad* hay uno de los tres epígrafes que es una cita de **Mariano José de Larra**: cita muy conocida dentro de la cultura española que viene de un artículo de Larra celeberrimo. Larra fue el más lúcido de los intelectuales del romanticismo español, fue una figura extremadamente moderna, fue el primer intelectual en convertirse en un periodista profesional, con el sentido que damos al periodismo en el siglo XIX. Fue uno de los primeros intelectuales españoles que salían de un siglo de literatura financiada por la monarquía y que se convirtió en alguien que podía vivir de su propio trabajo. Fue una figura que pagó muy cara su libertad e independencia porque murió arruinado pegándose un tiro por una desilusión amorosa, pero su depresión venía de una visión de España como país que en parte por una constricción política y en parte por sus propios defectos intrínsecos había renunciado a sus libertades y había tenido las posibilidades de evolucionar hacia la modernidad y al desarrollo de una política más abierta que, sin embargo, había vuelto a encontrarse con una forma política de absolutismo. Lo que lamentaba Larra es el fin de las ilusiones sobre el posible desarrollo de un progreso en España. *El día de difuntos* de 1936 es un escrito breve donde Larra se dirige al cementerio de Madrid, empieza a darse una vuelta y a preguntarse donde está el cementerio: el cementerio es todo lo que le rodea, es toda la ciudad, por tanto, hay una visión de los madrileños como un pueblo de muertos, lo mismo que encontramos en este fragmento de Goytisolo. A partir de esta visión inicial, lo que tenemos hasta el final del capítulo es una metaforización continua de los espacios del castillo de Montjuïc: Goytisolo era un autor muy moderno porque lo que encontramos aquí es una reflexión sobre como se construyen los lugares de la memoria colectiva, que puede ser un museo, algo estructurado como un recinto para educar sobre la memoria colectiva de un pueblo, un monumento, un espacio sin marcas especiales que una colectividad reconoce como significativo. El Montjuïc es un espacio que ha quedado prostituido por el tardofranquismo: una de las formas de retos al lector es la inserción de materiales históricos que no tienen ninguna virtud literaria y aquí tenemos en varias páginas unos fragmentos copiados de forma extensa de un panfleto de una guía turística que tiene todos los visos de ser material autentico sobre Barcelona, para señalar como una colectividad se presenta y habla sobre sí misma. El turismo es un sector muy relevante de la vida nacional porque aporta informaciones muy relevantes de la colectividad, es una suerte de espejo. Pp. 486-487 (panfleto): encontramos un sitio señalado porque es el origen de algo, el punto final que pretende dar Álvaro a su propia historia, luego hay un transito: es un sitio que tiene una tradición militar y que el franquismo ha transformado en un museo, o bien, en una tienda, en una suerte de boutique para turistas internacionales. Si este es un ambiente de-franquistizado para ser accesible a los turistas sin que se asustaran de algo demasiado fascista, se presenta a través de la mirada orientada de Álvaro, dotada de una serie de prejuicios. Álvaro se siente siempre vigilado: las figuras que vigilan a la muchedumbre no son policías, sino los guías de los turistas extranjeros. El tardo franquismo se ha convertido en esta versión: son españoles del pueblo a los que la historia les ha reservado un sitio marginal, lo de controlar de forma discreta a esas figuras de extranjeros pudientes que aportan parte consistente del producto interno español. Es una España que se ha malvendido hasta cotas que resultan grotescas: hay un momento donde uno de estos guías invita a que un grupo de turistas se saque la típica foto cretina (pantalla de madera o de cartón con las dos figuras que tienen un agujero en la parte de la cara, tú te pones allí y te sacan la foto) de lo más cursi de identidad española, o sea de un torero y de una gitana: en la visión satírica de Goytisolo, la idea es que se afirma la identidad de uno adhiriendo a lo más folclórico y típico de la visión de un determinado país. Sin embargo, el Montjuïc es un sitio de-franquistizado hasta cierto punto: el franquismo ha ido sembrando sus piedras millares y referencias históricas. Hay una estatua del caudillo victorioso que se quita porque es una representación de una presencia intacta de la figura de Francisco Franco a caballo. Hay una vía oral de transmisión de esta memoria franquística por un discurso de un guía artístico. Hay otro monumento más humilde, o sea un monumento a los caídos por Dios y por España, un pequeño altar donde encontramos una

retorica propagandística y belicista del régimen franquista. La guerra civil se describe como una guerra de liberación del país. Hay un pequeño altar donde el franquismo exalta a sus propios mártires.

La parte más interesante es cómo Goytisolo capta lo que había realizado el franquismo para borrar otra historia del castillo de Montjuïc que tenía una fortaleza militar que era un espacio histórico. Durante la guerra civil, esta fortaleza se transformó en una prisión y a partir de enero 1939, cuando Barcelona cae en manos de los nacionales, el castillo se transforma en una prisión franquista que se reservaba a los republicanos condenados a muerte y fusilados en el foso del castillo. Es decir, centenares de españoles murieron allí. El franquismo hizo lo que culturalmente hizo con la cultura y la memoria del país: trató de que pasasen a una 2ª o 3ª fila los recuerdos más violentos de su actuación durante la guerra civil y Álvaro lo capta mirando las paredes del castillo, que son paredes encaladas (imbiancate), transformadas, como si el franquismo con una capa de cal y arena hubiera borrado las huellas de su propia violencia, o sea los agujeros de las balas de los pelotones de fusilamiento. Un poco por inercia y por una astucia suya, el franquismo no solo se ha declarado vencedor de la guerra y salvador de España, sino presenta su propia auto-absolución, que pasa por la ocultación y el olvido. Se hecha una capa de cal, se educan de otra forma a las nuevas generaciones y la victoria se ha realizado sin sangre. En términos colectivos, se recupera el discurso de esas voces que le acusaban a Álvaro de ser un resentido y de mentir sobre la realidad de la situación española: se habían inventado un cuadro mucho más sombrío de la realidad por el gusto malsano de calumniar a toda España. Naturalmente lo que cunde en Álvaro en este momento es un sentimiento de desconcierto: la hipótesis casi orwelliana de que el régimen franquista realmente podía controlar hasta la última parcela de recuerdos de la memoria de los españoles. Álvaro se va transformando de observador pasivo a investigador, arqueólogo, historiador, con el intento de rescatar la historia auténtica de España.

Fragmento pp. 498-499 → al reconstruir la vida repetitiva de forma casi obsesiva de un preso que, deambulando por el poco espacio, se construye su mapa de ese ambiente nefasto que le toca vivir: es lo mismo que esta haciendo Álvaro, construyendo su propio mapa del territorio.

Hay un pasaje ulterior donde Álvaro le pide a un guía que le indique el punto exacto en que en 1940 se fusiló en la pared de Montjuïc a Luis Companys, dirigente republicano catalanista, último presidente de Cataluña. Exiliado en Francia, lo coge la Gestapo, se lo devuelve a los franquistas, que lo llevan a este castillo, lo torturan salvajemente y lo fusilan. El punto donde lo fusilan es ocultado y borrado. Dentro de todo esto hay unos fragmentos ulteriores que recuperan el tema de la ascendencia cubana de la familia de Álvaro, donde hay una variedad de herramientas, de trucos banales que utiliza Goytisolo para insertar esas partes. Hay un sueño de infancia de Alvarito, otro momento es un recuerdo auténtico y retrospectivo que tiene que ver con este lejano pariente de la familia y anuncia su viaje a España para conocer a estos parientes suyos y se descubre que es un negro. Es un episodio que inserta Goytisolo para criticar el racismo de la sociedad española y para insistir en cómo el legado de una situación histórica remota (la presencia de esclavos en Cuba) tiene una sécula en el presente. También toda la cuestión cubana es un pretexto para que luego la voz del Álvaro de 1963 pueda apelar a unas identidades alternativas para reconstruir su propia individualidad: es una parte críptica, porque las que menciona Álvaro son una serie de divinidades tanto masculinas como femeninas ligadas a la manifestación de la sexualidad del ser humano que se invocan para la fertilidad de una familia. Tenemos por parte de Goytisolo un intento de definirse de manera alternativa respecto de su propia tradición a través de una vía exótica. En ningún momento le interesó hacerse yoruba o musulmán, pero le resultaba conveniente utilizar estas referencias para contraponerse a su cultura de origen. Probablemente, un sentido ulterior de estas menciones deriva del hecho de que Fidel Castro estaba reprimiendo de forma violenta estas manifestaciones espirituales en la Cuba de su tiempo.

Pp. 508-512 → todo esto desemboca en una suerte de **plegaria final**, un rezo final que viene a representar el clímax retórico de este último capítulo; es una plegaria de adiós y de separación: lo que se sella irónicamente con la fórmula "introduzca la moneda" con este último capítulo es una separación definitiva y reivindicativa de una nueva libertad accesible y concebible pero solo a costa de abandonar definitivamente la madrastra española.

## REIVINDICACION DEL CONDE DON JULIÁN (1970)

Se trata de una novela más experimental de *Señas de identidad* que se publicó en 1970. El título fue simplificado por el mismo Goytisolo en *Don Julián*, porque no había nada que reivindicar: la historia había superado los problemas que se cifraban en esta novela. Esta novela parte de una observación concretada en un sitio fácil de encontrar en un mapa, Tánger, pero que aun más que en *Señas de identidad* queda constantemente metaforizado a lo largo de todo el libro. Manifiesta una distancia conquistada, porque si miro a la costa española desde Tánger lo hago como expatriado y observador que se ha alejado del occidente moderno, observando el Estrecho de Gibraltar con todo lo que significa en términos históricos (las columnas de Hércules, el punto de arranque de la conquista de Latinoamérica). *Reivindicación del conde don Julián* la definió Carlos Fuentes (amigo para la evolución de Goytisolo) como “la más monumental puesta en duda de España, su historia y su cultura, que se haya escrito”. Carlos Fuentes hace el mismo proceso de experimentación literaria de Goytisolo aplicándolo a México. Podemos traducir esta novela como defensa, exaltación y reivindicación de la traición: Don Julián es el traidor por antonomasia dentro de la cultura española. La idea es liberarse de España en un sentido más amplio, o sea liberarse de toda idea preconcebida de nuestra identidad personal de individuos, todo lo que nos encasilla y nos obliga a pertenecer a categorías predeterminadas es algo que nos envenena como personas, algo que nos limita y nos condena en vida. Es la exaltación del traidor por excelencia de la cultura española: **Leyenda de la pérdida de España** del Romancero Tradicional → la historia es una suerte de versión legendaria de lo que pasó en España en 711, cuando las tropas musulmanas cruzan el estrecho de Gibraltar y empiezan por el sur a invadir España y en poco tiempo la conquistan por completo. Sabemos más o menos lo que pasó históricamente, pero se desarrolla una versión fantástica a partir del medioevo español que dice lo siguiente: el último rey visigodo, Rodrigo, tiene algún tipo de relación equivocada con una figura femenina que se llama tradicionalmente la Cava, que en árabe significa “la mala mujer”. Hay varias versiones de esta historia, y este es un primer dato que a Goytisolo le resultaba muy interesante para una futura creación literaria. La versión más difundida es que el rey don Rodrigo se prenda de esta cava, la hija de un noble español de aquel momento, don Julián, que era un gobernador del sur de España (aunque no se sabe mucho sobre él), le viola la hija (víctima de un estupro, pero la tradición la llama “la mala mujer”, porque la moral machista ya funcionaba perfectamente); la otra versión es que la Cava seduce a don Rodrigo, pero pasa de todas formas lo que pasó. Don Julián para vengarse del monarca abre las puertas de su territorio a los invasores musulmanes: es el traidor interno, la quinta columna de una civilización que produce la destrucción de esa misma civilización. El general bereber que realizó históricamente la primera fase de la conquista de España se llamaba Tarik, una figura que volverá en las páginas de don Julián como objeto erótico del Álvaro Mendiola de este libro. Es interesante que Goytisolo quiere rescribir esta leyenda antigua de forma moderna porque le interesa ante todo la idea de que el punto de arranque de una civilización derive del trauma de una invasión y conquista, de una traición de un personaje que se connota con todo lo negativo y se transforma en la encarnación de un concepto de infamia, pero este proceso de destrucción se realiza por una culpa inicial de origen sexual. A Rodrigo, en el romancero tradicional español, hay algunas composiciones donde se le reserva una suerte de contrapaso dantesco: queda confinado a un agujero de la tierra donde hay una serpiente que le atormenta en su zona genital: la serpiente es otro símbolo que Goytisolo retoma a lo largo de esta obra.

La recuperación cultural de la leyenda no es banal, no responde a un gesto de gratuidad: por detrás de *Reivindicación del conde Don Julián* está una reflexión de tipo historiográfico y de historia cultural de España que tiene unos antecedentes relevantes también para los cambios que sufre la idea de identidad española a lo largo del siglo XX. A la altura de la redacción de esta novela, Goytisolo está recuperando una materia ensayística que se había venido discutiendo a lo largo de décadas anteriores, pero que ahora viene a tener su traducción literaria más interesante y potente, relevante en términos de reflexión cultural. Goytisolo creó una relación personal con un importantísimo representante de la cultura española del siglo XX, que es Américo Castro. La reflexión historiográfica y cultura de Américo Castro sobre la identidad española parte de los primeros años de actividad de este intelectual, al que se le conoce como historiador, pero que podríamos definir más exactamente un historiador de la cultura. De hecho, como historiador profesional se le criticó en muchas ocasiones porque no utilizaba tanto como materia de estudio los datos documentales, sino se basa en materiales culturales de la literatura española. De allí el interés que adquirió para Goytisolo cuando tardíamente descubrió su producción: una de las primeras obras de Américo Castro tenía que ver con el pensamiento de Cervantes y es un estudio de la filosofía que se podía extraer de este autor. La obra de Castro fue polémica en respuesta a una serie de colegas suyos con los que mantuvo un diálogo a veces muy agrio y crítico; el debate principal se dio con otro historiador, Claudio Sánchez Albornoz, que es un autor que desde un punto de vista político se

puede definir un demócrata escorado hacia un lado bastante conservador. No era un intelectual de izquierda y, sin embargo, su debate con Castro es una historia del exilio intelectual español, porque Sánchez Albornoz a pesar de ser un liberal derechista decidió abandonar España después de la guerra civil y exiliarse. Llegó incluso a representar y ocupar un cargo simbólico de presidente del gobierno de la República en el exilio: hay unos residuos del gobierno de la España republicana que se mantuvieron en el exilio hasta 1977, a la altura de las primeras elecciones democráticas en España. Hasta ese momento se habían mantenido en varios sitios del exilio una suerte de esqueleto de la que fue la España republicana. Hasta 1971 Sánchez Albornoz fue este presidente, con lo cual es una figura interesante también desde un punto de vista ideológico porque, si nos atenemos a la visión de España que presentó al público a través de su obra, podemos decir que se trata de una visión de España que sin tener los límites y defectos simplificadores y dogmáticos de la historiografía franquista transmitía una imagen de España bastante tradicional y conservadora. La obra de referencia de Sánchez Albornoz se titula *España: un enigma histórico*: se publicó en 1956 y examina la formación de la identidad española a través de los siglos, encontrándose con 7 siglos (de dominación musulmán) de historia que había que encajar. Sánchez Albornoz da una visión bastante simplificadora de la cuestión identitaria española, porque dice que en España hubo un componente hebreo muy importante (expulsado en 1492), una dominación musulmana muy relevante, pero a pesar de todo el núcleo realmente importante de la identidad española venía de la tradición romana, visigoda, cristiana y, por lo tanto, esos 7 siglos son una suerte de paréntesis, en el sentido de que esta presencia, a pesar de su importante relevancia histórica, no ha alterado la identidad española. A partir de 1492 se cierra el paréntesis y España vuelve a tener un desarrollo natural de esa esencia inalterada. Américo Castro fue el principal historiador que se contrapuso a esta visión de España y algunas de sus obras fueron:

- *España en su historia* (1948);
- *La realidad histórica de España* (1954, 1962, 1966) → obra que el propio Castro revisó en varias ocasiones incorporando el debate que mientras tanto se había desarrollado con Sánchez Albornoz;
- *De la edad conflictiva* (1961).

Un aspecto importante de la obra ensayística de Castro consistió en examinar la vulgata de lo que se había transmitido hasta ese momento sobre la historia española y sobre la definición de una hipótesis de identidad colectiva del pueblo español, o sea examinar algunas características (sobre todo a partir del periodo medieval) de lo que se consideraba como español de la manera más tradicionalista posible (cristiano, anti-musulmán). Uno de estos elementos es el mito de **Santiago Mata Moros**: la visión de Santiago que aparece en el campo de batalla y libera a las tropas cristianas hasta la victoria en contra de los musulmanes en uno de los momentos de arranque de la reconquista. Es un mito cultural y lo que hace Castro es ir a examinar algunos componentes de este mito para demostrar que no es un mito puro que surja de una identidad cristalina, sino es fruto de la contaminación. En Santiago de Compostela hay elementos que vienen de un sustrato pagano precristiano que la historiografía tradicionalista católica nunca había subrayado. Por tanto, esta es una de las primeras paradojas que subraya Castro en su obra. A partir de estos elementos, Castro amplía el campo de su investigación y viene a dar una visión alternativa de las pasadas glorias y de los momentos donde comenzaría una decadencia de España a varios niveles: político, desembocando en una forma de monarquía cada vez más absoluta que culminará con los Austrias (siglos XVI-XVII), cultural y religioso. Castro reivindicó la España de los siglos oscuros con una visión de la cultura medieval que hoy en día se disfruta. Tradicionalmente se había considerado la época medieval como una época de barbarie, de regreso, de fanatismo y de intolerancia respecto de una evolución que se daría en el Renacimiento. Castro revisa el periodo medieval (siglos XIII-XIV) y dice que esa era la España ideal, más fructífera, porque contemplaba un principio de tolerancia mutua entre la población: esto vale tanto para la España musulmana como para la España de la reconquista cristiana hasta el periodo de los Reyes Católicos. Para Castro el periodo de Fernando e Isabel es el periodo de arranque de la futura decadencia de la sociedad, de la política y de la cultura española. Castro popularizó una idea que no era novedosa, pero que se convierte en un nuevo dogma, o sea la **España de las tres culturas**: re-evolución considerable de las interacciones que habían animado a cristianos, musulmanes y judíos mientras estas tres etnias habían sabido convivir y dialogar. La visión que hoy recibimos en la universidad del periodo musulmán deriva de esta revisión profunda que hizo Américo Castro. La España moderna sería una España de una involución considerable: habla de una mentalidad de tribu, en el sentido de que la mentalidad colectiva española a partir de este momento histórico vendría a cerrarse, a eliminar la perspectiva de una eventual diferencia y alteridad hasta tal punto que este proceso periódicamente se concreta en una serie de fenómenos de expulsión y de exilio forzoso. Por ejemplo, la expulsión de los judíos hace que España pierda su carácter

internacionalista: los judíos, a través del comercio, eran un importante factor dinamizador de la sociedad española en términos comerciales y culturales a través de la red de comunicación en el resto de Europa y en el Norte de África. Empezar a perder estas características reduce España a una “vasta aldea”, una suerte de país eternamente provinciano: para Castro, a partir del siglo XVII España se había convertido en una suerte de aldea cerrada sobre sí misma, cada vez más anárquica e intolerante. Castro es muy crítico y es significativo que su obra historiográfica sea un producto intelectual del exilio, porque pasó buena parte de su destierro como profesor universitario en EE. UU., donde gozaba de una enorme libertad de opinión. Una de las críticas que le han sido prohibidas en España es la de la religión, del peso del catolicismo en el desarrollo de la cultura española, que para Castro lleva a un balance absolutamente negativo. Habla explícitamente de una teocracia de gobierno, de fanatismo religioso del que España no consigue liberarse a través de los siglos: este peso clerical en la vida cultural española hacía que la cultura española manifestara como defecto constante un problema significativo respecto del libre albedrío, de una libertad de conciencia. Para terminar este resumen, hay un aspecto que el propio Goytisolo recupera como epígrafe en *Reivindicación de conde Don Julián*: Castro también hace una crítica de cómo la cultura española solía presentarse a un nivel retórico. Castro parece recuperar una evaluación negativa de lo español que tampoco es inédita: en Italia en los mismos periodos Benedetto Croce afirmaba lo mismo y lo liquida como una forma artística degenerada porque había renunciado a la armonía de la belleza y, en cambio, había apostado por el ornamento, la exageración, el *flatus vocis* y la gesticulación. El *flatus vocis* es un sintagma que viene de la reflexión filosófica medieval del nominalismo y que luego se generaliza en términos más amplios y viene a decir emisión de voz, de respiro de la persona → emisión de aliento, hablar por el gusto de hablar, escribir por el gusto de escribir, los discursos inexistentes, la verborrea que caracteriza buena parte de la expresión literaria española; la gesticulación como si la mayoría de la literatura española resultara en términos de recitación dramática una suerte de sobre actuación constantemente exagerada para no decir nada realmente significativo. Hay momentos donde esta idea de empobrecimiento de la cultura española, si la vemos en términos identitarios cristianos y políticamente derechistas, se concreta en algunos momentos de la novela de forma lúdica, humorística, grotesca. Hay un momento del *Don Julián* que es una relectura continua y cada vez más fantástica y metafórica de la invasión musulmana y hay varias manifestaciones de como los moros vienen a conquistar, violar y dominar la población española. Hay un momento donde los invasores en una dimensión temporal a-histórica hace un sabotaje respecto de la cultura española que ellos mismos han contribuido a crear a través de una operación metalingüística: a partir de *Señas de identidad*, Goytisolo se interesa cada vez más por el lado textual, cultural y lingüístico de la realidad. Los invasores musulmanes cogen la lengua española y empiezan a apropiarse de todas las palabras que tienen una etimología semítica: pensamos en todas las palabras españolas que empiezan por “al-“, siendo derivadas de formas árabes. En este fragmento de la novela, los invasores, en lugar de violar a la gente, violan al lenguaje y hacen una obra violenta de restitución de su propio legado cultural. Otra operación que obedece al mismo proceso la tenemos con respecto a la variante americana del español: hay una polémica a lo largo de todo el *Don Julián* respecto de una idea de pureza lingüística. En algunos momentos, la voz interna del libro se toma el pelo abiertamente a la idea de pureza lingüística de la RAE: la idea de un lenguaje normativo, del diccionario de la RAE (una polémica lingüística inextinguible). A la altura de 1970 lo que se podía considerar como español correcto y normativo que entraba en el fetiche del DRAE del español americano era muy limitado. Hay momento del *Don Julián* donde el español correcto se contamina hasta casi desfigurarse de formas que vienen de las muchas variedades del español americano: a veces se trata de elementos léxicos, pero a veces Goytisolo empieza a escribir en plan de imitación fonética de las varias pronunciaciones del español cubano. Es un proceso que había empezado en *Señas de identidad* y que luego es típico de *RCDJ* y de *Juan sin Tierra*. Se trata de una operación metalingüística y la crítica que realiza Goytisolo es respecto de una idea general de la idea de pureza de la identidad española que omite partes muy relevantes de su propio pasado y presente (caso de las variantes americanas). Todo esto se concreta en una utilización del elemento islámico dentro de *RCDJ* y es una reflexión que se puede aplicar también a buena parte del resto de la producción de Goytisolo. El autor habla de una escenografía mental: hay que distinguir dentro de la obra de Goytisolo entre

- lo que él trataba en su producción ensayística o periodística y tenemos que reconocerle una serie de méritos (aprendió por su cuenta árabe y turco, escribió unos ensayos interesantes sobre figuras literarias interesantes de la literatura en lengua árabe a través de los siglos). Todo este interés cultural, antirracista, anti eurocéntrico de Goytisolo desde un punto de vista de la ideología es cierto y comprobable si leemos lo que él escribía cuando se presentaba como ensayista firmándose con su nombre y apellido;

- otra cosa es cómo utilizaba estos elementos en el campo literario: se trata de un uso más personal, ambiguo, criticable.

Hay un aspecto orientalista de la producción literaria de Goytisolo: ¿? es un autor con el que Goytisolo dialogó a partir de los aa. 80. Goytisolo afirma que no pretende asimilarse al mundo islámico y no pretende hacer una obra meramente informativa o divulgativa sobre lo que son la contemporaneidad del mundo norafricano, ni mucho menos meterse en cuestiones de espiritualidad islámica. El uso que hace de estos elementos culturales viene de una mirada europea y en el caso concreto de *RCDJ* de una mirada focalizada sobre el caso español: Goytisolo dijo que el *Don Julián* se escribió para y solo España, admitiendo los límites conceptuales de su obra. El concepto básico del orientalismo según Said es que la cultura europea lo vio no como una identidad autónoma digna de respeto y de profundización sino como una proyección de su propia identidad, como si el islam fuera una enorme pantalla sobre la que Europa proyectaba sus propios sueños y pesadillas. Goytisolo dijo que el islam es “el monte hueco, el negativo de Europa”, en el sentido de que es como si Europa, al confrontarse con el mundo islámico, encontrase su propia imagen en el espejo y que esa imagen viniera a concretar todo lo negativo que Europa expresa sobre su propia identidad. Además, dice que el islam es el adversario íntimo de Europa, que es un mundo sordo a la lógica occidental: contiene un aspecto inquietante de agresividad y de violencia, pero también de incomprendibilidad. Lo incomprendible es misterioso, lo misterioso puede resultar fascinante. La posición de Goytisolo es la que él mismo define la del muladí, una categoría de la España antigua (periodo de la dominación musulmana) que indica el cristiano renegado que había renunciado a su propia religión con un pecado mortal de apostasía, para integrarse entre enemigos musulmanes. El islam, a partir de esta definición, contiene un elemento de violencia que recupera Goytisolo en el *Don Julián* que tiene que ver también con la historia reciente de España: no era solo la violencia de los invasores de España de 711, sino también la violencia más cercana grabada en la memoria de los padres de Goytisolo a propósito de las tropas de regulares del bando franquista para conquistar España. Hay un elemento casi de sadismo grabado en la memoria colectiva de España que recupera Goytisolo en varias páginas de *RCDJ*: un aspecto histórico que luego afirmó un racismo latente dentro de la sociedad española respecto de la figura del moro. Luego, hay otro aspecto que se enlaza directamente con los fantasmas de Goytisolo, o sea el aspecto erótico: en *RCDJ* y *Juan sin Tierra* tiene una serie de características homoeróticas de un homoerotismo casi sadomasoquista. En esta fase, a Goytisolo el aspecto de la sexualidad humana que le interesa más es el provocador, que viole lo que se considera como una relación aceptable entre dos personas que tenga un elemento de sumisión y de dominio muy fuerte. Este es el campo donde Goytisolo se toma más libertades con respecto de los materiales potencialmente explosivos que hoy un autor no se atrevería a realizar la misma expresión cultural porque para él el islam viene a ser un aspecto de su orientación sexual. Es una operación desvergonzada y descarada que le sirve al autor para incorporar dentro de su obra una crítica de los estereotipos de buena parte de la población española sobre este legado árabe, musulmán, tan complicado. Goytisolo quiere empezar a desactivar dichos estereotipos: es una crítica antirracista de reivindicación de la necesidad del conocimiento y de la tolerancia cultural hecha con las armas de la provocación y no del diálogo armónico entre civilizaciones. Es un proceso insistido que para Goytisolo se convierte en una suerte de bandera de su producción artística y viene a solaparse con una serie de decisiones vitales que tomó con posterioridad: cuando publicó el *Don Julián* seguía viviendo en Francia, pero a partir de los aa. 80 se instaló primero en Turquía y luego en Marruecos. La obra posterior, *Juan sin Tierra*, continúa con este proceso, llevándolo a un clímax simbólico aun más evidente.

En las últimas páginas del libro la sintaxis y la ausencia de puntuación vienen de los experimentos del *Don Julián* y luego hay una incorporación del árabe escrito con caracteres occidentales de un texto coránico, que Goytisolo utiliza de forma hiper-personalista para hablar de su propio proceso de redefinición identitaria. La obra termina con una última página que se publica directamente en árabe, lo cual es un gesto de desafío y de despreocupación respecto de los que eran los sectores preferentes de Goytisolo. Sus lectores se iban a confrontar con una página que para ellos iba a ser absolutamente incomprendible. Es un juego que hace Goytisolo respecto de su reivindicación de distancia respecto de Occidente. Este texto, si se va a traducirlo, dice que los que no lo comprenden, que dejen de seguirle: por una parte, para Goytisolo esta asimilación muy personalista a un determinado mundo significa también asimilarse a un determinado mundo de la Tierra (búsqueda de los más marginados, que vienen a ser su gente).

A partir de un dato concreto, *Don Julián* es un texto que nace en una instancia del autor en Tánger, que tiene una historia con un peso significativo dentro de la obra: Marruecos es uno de los territorios norteafricanos donde la presencia colonial española tiene un peso simbólico mayor. Nos referimos a un periodo largo de

protectorado español que terminó en 1956 en una parte de Marruecos (la otra era de influencia francesa) de una guerra sangrienta (guerra del Rif) que terminó en 1927 en la que los dos bandos se mancharon de crímenes contra la humanidad. Se trata de una guerra donde se forjó la generación de generales y oficiales del ejército español que luego fueron los protagonistas de la guerra civil: Franco empezó su carrera militar y forjó su fama de militar casi inmortal precisamente en el contexto de la guerra africana. Fue una guerra colonial de una enorme violencia que traumatizó a una generación entera de soldados españoles. Tánger fue una ciudad hasta 1945 ocupada físicamente por los franquistas durante un lustro y, a partir de 1945, allí se forma una zona internacional: un sitio literariamente muy fructífero que viene a ser un “crisol de todos los exilios”, porque viene a crearse una situación muy peculiar donde Tánger se convierte en una sede preferente para muchos expatriados europeos y norteamericanos, y muchos de ellos fueron autores literarios de primer orden (Jean Genet, William Burroughs). A la altura de 1970 Goytisolo no solo contaba con un dato ambiental muy fuerte e históricamente muy sugestivo, sino que también tenía un corpus literario previo respecto del valor simbólico que podía tener una ciudad como Tánger. A partir del arranque del libro tenemos un uso simbólico de los lugares y de las perspectivas: el comienzo de la obra es una continuación del “adiós” a España que en el Cap. VIII de *Señas de identidad* se había realizado desde Montjuïc. Aquí lo que hace el yo poético es contemplar España de la otra orilla: Goytisolo nos presenta una evocación que ni siquiera parte de una visión autoptica real; es un momento onírico de duermevela, luego España se concreta a través de la visión de un mapa y el lector empieza a entender con mucha dificultad lo que se va desdibujando es algo muy humilde y sencillo, o sea el interior de la habitación donde Álvaro reside a lo largo del texto, mismo sitio donde volverá a encontrarse al final del libro con una circularidad perfecta. Es un incipit que ya establece de forma indirecta una serie de relaciones intertextuales con la obra de Cernuda: de entrada, se contaminan los registros, porque hay un arranque con un estilo casi lírico y poético, pero luego se incorporan una serie de fragmentos que parecen venir de un boletín meteorológico. La posible referencia intertextual de este arranque de la novela viene del *Díptico Español* de Cernuda, uno de los textos poéticos donde la España que pinta Cernuda es una tierra de contrastes que no se pueden armonizar, la tierra imposible para el individuo libre. Goytisolo, en la primera parte de *RCDJ* juega con esta idea de una tierra de enormes contrastes a través de una mezcla de materiales muy dispares. Posteriormente, acercándose idealmente al territorio español, Goytisolo va a dismantelar otro mito: se retoma la idea de la cultura del 98 de Cernuda. El que en un primer momento es tan solo el paisaje árido y desértico de Castilla, que para los autores del 98 era el escenario de salma típicamente española con la mirada puesta en la dimensión del más allá ultraterrena del individuo, aquí se convierte en una imagen cadavérica repugnante. La tierra árida de castilla es como una piel cubierta de cicatrices de un cadáver humano: el tipo de imaginario que utiliza de manera casi infantil Goytisolo provoca el asco, la repugnancia del lector. En la propia ciudad de Tánger el que podría ser el trazado urbano se utiliza de forma simbólica: se habla de una geometría delirante y el delirio es el tipo de estado psicofísico constante en *RCDJ*, que podría ser la mala pesadilla de un cuerpo intoxicado bajo el efecto del alcohol. Posteriormente, el propio Goytisolo acuñará un verbo para definir su propia flanerie en la ciudad: le gustaba mucho vagabundear, sobre todo por la parte histórica de la ciudad, que presenta una red de callejuelas sin salida. Hay algunos sitios que él utiliza como metáfora de sus propios intentos artísticos: por ejemplo, el mercado de Marrakech como sitio caótico dominado por una pluralidad de voces inspira a crear una literatura que recupere la oralidad y una polifonía constante. En *RCDJ* en lugar de tener una trama auténtica, tenemos la idea de un vagabundeo a través de una ciudad, un vagabundeo existencial que es un viaje cíclico entre textos. Al mismo tiempo, este ir deambulando viene a ser una metáfora del propio proceso de escritura: fragmento p. 147. Hay una serie de palabras clave como “sueño”, que indica una atmósfera onírica constante a lo largo de todo el libro, donde es imposible trazar el límite entre una realidad concreta y una serie de quimeras que son las proyecciones de la mente atribulada de Álvaro. “Caminas dibujando jeroglíficos” es una suerte de paradoja: tu caminas y estas trazando signos en una hoja de papel en blanco, pero estos signos son jeroglíficos porque Álvaro dentro de este libro se está buscando a sí mismo perdiéndose y lo que está realizando es un proceso que no puede entender en el acto; es un vagabundear y su territorio es un laberinto del que todavía no ha salido y del que posiblemente no pueda salir nunca. Álvaro es como si fuera deseo y el monstruo dentro del laberinto, el minotauro del propio laberinto. Es significativo que aquí recite en su mente los versos de Góngora, porque Góngora viene a ser la metáfora del norte, de la perspectiva de la brújula de lo que interesa de la necesidad vital de Álvaro dentro de esta obra que es el alcanzar un idioma renovado. El individuo en *RCDJ* ya no puede salvarse a través de una ideología ni de la solidaridad con su propio pueblo, pero puede vislumbrar una posibilidad de salvación personal a través de un proceso cultural y artístico. *RCDJ* viene a ser un autocomentario muy extenso sobre la búsqueda de una nueva narrativa por parte de Goytisolo; es una novela manifiesto, una obra metaliteraria donde hay innumerables partes donde se menciona el proceso físico de la escritura, del bolígrafo que traza signos sobre una hoja de papel. Es también

una novela palimpsesto, o sea un concepto que la crítica literaria formalizó en un momento posterior: un importante narratólogo de la escena francesa (Gerard Genet) escribió una obra básica para reflexionar sobre la intertextualidad intrínseca en la literatura. Genet decía que toda obra literaria es un palimpsesto, o sea es una escritura nueva sobre materiales culturales preexistentes. Parte de la metáfora del palimpsesto como pergamino y la operación consistía en rascar la pinta de la escritura anterior y reutilizar el pergamino volviendo a escribir encima. Una parte de la escritura anterior se podía ver en transparencia. La literatura no es mimesis de la realidad, sino que para Goytisolo es una reflexión autoconsciente sobre la propia cultura. Lo que pretende hacer esta obra es constantemente marcar una distancia entre él que la ha creado y él que puede disfrutarla: el lector se encuentra en una posición de inferioridad.

### **RCDJ como texto posmoderno**

- hay literatura, hay cine, hay referencias al ámbito informativo, a los medios de comunicación de masa y todo va mezclado, o sea no hay niveles jerárquicos entre todos los materiales que se utilizan. Dentro de la misma frase, separados tan solo por dos puntos, podemos encontrar una cita literaria de la Celestina o de Góngora e inmediatamente a continuación una cita al cine de James Bond o a la música de los Rolling Stones.
- Además, es un texto irónico que se ríe sobre la propia validez de la cultura e ironiza sobre este tema porque para Goytisolo es algo absolutamente serio.
- Es una novela fragmentaria: nos cuesta reanudar los varios siglos que encontramos en este laberinto textual.

**De lo real a lo textual** → Esta elección estilística ofrece el punto final de la trayectoria de renovación de concepción de la novela que había empezado ya con *Señas de identidad*, que es una novela que podemos definir realista a su manera, mientras que en *RCDJ* lo que interesa es principalmente la reflexión sobre el texto y la cultura. Lo que viene a representar la actitud provocadora de Goytisolo es una separación ideológica de la que era la España contemporánea, la España del realismo literario que también Goytisolo había practicado. Hay ulteriores pasos de desrealización de la novela:

1. Salta cualquier lógica temporal → en *Señas de identidad* hay una lógica temporal muy difícil de comprender a una primera lectura, pero que a posteriori se construye de forma perfecta. Todo esto deja de valer para *RCDJ*, de ahí la importancia de haberse basado como fuente principal en la leyenda, algo que se puede colocar perfectamente fuera de la historia
2. El uso de los tiempos verbales → en la misma página puedo tener una referencia a la invasión de España en 711, luego volvemos a la contemporaneidad, los personajes de Rodrigo, Julián, Tarik se encuentran actuando en el Tánger contemporáneo.
3. se pierde la lógica del personaje → Álvaro en *Señas de identidad* es un alter ego de Goytisolo y se puede cotejar las características que acomunan al personaje ficcional y al autor biográfico, pero todavía estamos con un personaje realista. En cambio, en *RCDJ* Álvaro viene a ser una función narrativa, no un ser de carne y hueso. Por ejemplo, Álvaro tiene una serie de avatares: hay un personaje que se llama Álvaro Peranzules, que representa una alegoría del español tradicional, reaccionario, derechista, católico. Luego, nos encontramos con Alvarito, un niño que tiene todas las características del joven Goytisolo educado en la escuela y la iglesia nacional católica del primer franquismo. Es una serie de emanaciones de la misma identidad que sirven como alegoría de un proceso de transformación personal: Álvaro Peranzules es la idea del español prototípico de la que Goytisolo quiere liberarse; el niño Alvarito es la infancia neocatólica que acaba sacrificada de las formas más brutales, porque llega un momento en que al pobre niño le violan y luego se suicida. Esto no tiene que ver con ninguna visión realista ni con ningún uso de la narrativa: lo que realiza Goytisolo es un continuo proceso de metaforización de su experiencia personal. Su propio avatar del traidor, Julián, es un ulterior alter ego de Álvaro: al no ser de carne y hueso, Julián es una pura figuración narrativa que ni siquiera tiene un nacimiento; es una pura fantasía mental del autor para crear una autobiografía individual y colectiva del pueblo español.

Una de las características más complicadas para el lector consiste en el uso vanguardista y arbitrario que hace Goytisolo del material intertextual, o sea el autor no se plantea límites, salta la cronología, no hay lógica temporal escrita, saltan las identidades de los personajes: hay un Álvaro que adquiere varias personalidades, pero siempre es la misma proyección de Goytisolo y de la historia nacional de España. La característica más

difícil es que es una obra pensada para ser infinita, porque las libertades que se toma el autor a la hora de combinar las referencias intertextuales son muy amplias. En la primera parte del pdf (fragmento) → Álvaro aparece con la 2ª persona (es la conciencia que se dirige a sí misma) en uno de los infinitos momentos en que la entidad narrativa maldice la España Madrastra. La Madrastra es la costa de España que Álvaro ve desde la posición preferente de Tánger y se trata de un collage, un juego combinatorio que tiene un fondo lúdico, como si se tratara de un juego infantil con la intención provocadora que anima toda la obra.

- La parte subrayada en verde viene del poeta Mijáil Lermontov, poeta ruso que Goytisolo había conocido en una fecha reciente; era un poeta del periodo romántico ruso y por razones políticas fue desterrado al Cáucaso por el zar; mientras se encontraba en esta región desolada y desértica, le escribe esta maldición a Rusia, su propia madre patria. Lo que hace Goytisolo es una paráfrasis de ese texto, siendo el objetivo España aparecen los tricornios de Charol, que forman parte de la uniforme de la guardia civil española, la encarnación de las fuerzas represivas del estado. Los tricornios de Charol se representan como encarnación diaria, porque era una España todavía ocupada militarmente por las fuerzas del estado, pero también como el pueblo que lo soporta: es una forma de rechazo de la colectividad española que empezaba ya en *Señas de identidad*. Goytisolo pretendía haber superado cualquier fetichización victimista del pueblo español como víctima del franquismo.
- Luego, siguen dos líneas donde se recupera el nivel principal de la expresión y volvemos a un nivel intertextual: la parte en rojo es una cita literal de un poema de Fray Luis de León, *Profecía del Tajo*, poeta vinculado a la tradición clásica que retoma algo de la *Eneida* de Virgilio, o sea un episodio legendario donde un río se levanta y le dice algo a un personaje histórico. En la *Profecía del Tajo* ese río, el Tajo, se anima y le anuncia al rey don Rodrigo la caída de España por sus propios pecados. Entre los versos apocalípticos que cierran esta visión profética del río Tajo son los efectos inmediatos de la invasión de las langostas africanas que destrazan el sur de España.
- “Madrastra” viene de la producción última del Cernuda tardío de finales de los aa. 50 y comienzo de los aa. 60. Es un juego combinatorio multiplicado por 200 páginas.

**Un contra canon literario** → La dificultad de composición de una obra de este tipo con todo este caos de materiales que van encontrando una estructura muy blanda, a veces difícil de detectar, es el esfuerzo creador del autor que se refleja en la lectura masoquista del lector que se acerque a una obra como esta. Por una parte, puede entretenerle, por otra, puede atraerle de una forma muy intelectual, porque viene a ser una obra para expertos de literatura. A partir de este momento, en buena medida todo lo que vendrá de la producción literaria de Goytisolo responderá a este criterio, a veces de forma más sintética para el lector y a veces de forma muy complicada. Lo que va volcando dentro de su propia creación literaria es una idea de contra canon literario: Goytisolo ya con *Señas de identidad* se encontraba en una posición problemática como creador de querer seguir escribiendo una obra literaria que fuese un comentario provocador y comprometido porque seguía sintiéndose el disidente de izquierda. Lo que había escrito hasta 1960 deja de satisfacerlo, no quiere seguir con ese estilo sencillo. La revisión de su propuesta literaria pasa a través de un proceso de redescubrimiento de todo un caudal literario que hasta aquel momento él mismo desconocía (no se lo habían enseñado en la universidad, no se lo habían explicado en casa). Paradójicamente, la renovación de su propuesta literaria pasa por una revaluación del pasado literario español, obras que remontan hasta la tradición medieval, del propio romancero, donde saca la leyenda de don Julián. Goytisolo se pone a estudiar con pasión y curiosidad al encontrarse con unos tesoros de su tradición literaria que desconocía y que vuelven a abrirle perspectivas y mundos nuevos. Muchas obras del canon literario medieval, renacentista y del siglo de oro. Con una actitud bastante crítica respecto de la literatura del XVII lo llama “el bello siglo del cartón dorado”, refiriéndose a una parte de la enorme cantidad de textos literarios del siglo de oro, que es el teatro, dentro del que el drama de tipo moral, la tragedia de honor le interesan. Hay muchos momentos de *RCDJ* donde las citas vienen de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, donde lo que se pone en escena es la clásica tragedia de honor del siglo XVII español: un esposo, al sentirse ultrajado en su honra, acaba matando a su esposa y al eventual amante real o supuesto, que Goytisolo ve como lo más conservador y misógino de la tradición literaria española. Encuentra también una serie de obras que son una manifestación diacrónica de esa idea de disidencia y de libertad expresiva, creadora que viene a ser el criterio conductor de toda su trayectoria literaria e intelectual. Algunos ejemplos:

- *Libro de Buen Amor* → obra que a Goytisolo le fascina porque es muy ambigua y moderna: el Arcipreste de Hita es más bien un personaje que un autor biográfico y, sin embargo, la obra se presenta

casi como una autobiografía personal (mismo procedimiento que intenta Goytisolo en *RCDJ*) y por su libertad estructural (característica típica de la literatura medieval); viene a ser una de las muestras de como la cultura española medieval no solo no era un cultura atrasada y primitiva, sino muy híbrida; es la obra de un clérigo cristiano pero es un autor que no tiene ningún problema en relacionarse con los judíos y tampoco tenía problemas en absorber elementos de la cultura musulmán; es una obra espiritual y compatible con la liturgia católica, pero en otros momentos es deliberadamente erótica, con una idea carnalesca y divertida del tratamiento literario del acto carnal. Para Goytisolo descubrir estos aspectos en obras de siglos atrás le parecía fascinante;

- *La Celestina*;
- *La Lozana andaluza* → dialogo renacentista donde una de las protagonistas, Lozana, es una prostituta que ejerce en Roma, por lo tanto, es una obra anticlerical;
- *Juan de la Cruz* → poesía mística renacentista le reserva a Goytisolo elementos de sorpresa y de atracción; fue un re-escritor de la literatura de textos anteriores como el *Cantar de los Cantares*; le atrae porque sabe hablar sobre fenómenos místicos a través de un nivel del lenguaje que es el léxico del amor profano (mezcla de ámbitos como fondo del deseo para el individuo y la cultura);
- Cervantes → el *Quijote* como ejemplo de libertad formal; interés por una obra que es un comentario meta cultural, una manera de razonar sobre la cultura de su tiempo;
- María de Zayas → figura minoritaria de la cultura del siglo XVII casi exclusivamente masculina y patriarcal, en buena medida también muy misógina, aspecto que Goytisolo criticaba en Quevedo. Es una de las pocas autoras de aquel periodo, escribió sobre todo novelas breves y en algunos ensayos Goytisolo se detiene en estudiar como esta escritora presenta una perspectiva anti-misógina, proto-feminista de la mujer;
- José María Blanco-White;
- Larra;
- Azaña.

**El caso de Góngora** → Góngora se transforma en un fetiche cultural, hasta tal punto que lo encontramos simbolizado a nivel de acciones de Álvaro: se mueve por Tánger repitiéndose los versos de Góngora que acaba de leer. La cuestión consiste en entender porqué le interesa a Goytisolo y que operación realiza a partir de la poesía de Góngora: le interesa sobre todo la faceta más rupturista e innovadora del autor. Góngora tiene textos poéticos perfectamente colocables dentro de una visión cultural barroca y a nivel religioso hay obras donde Góngora escribía como Quevedo. A Goytisolo le interesa el Góngora más renovador de la poesía, el del escándalo de su época, de la *Fabula de Polifemo y Galatea* y de *Las Soledades*. Le interesa a Góngora porque viene a encarnar la idea del discurso contra el referente, del texto contra la realidad (referente en el sentido lingüístico). Por ejemplo, el protagonista de *RCDJ* deambula por las calles de Tánger y traen unos signos que se llaman jeroglíficos pero que vienen a ser también unos signos lingüísticos, como si fuera creando palabras. Cuando se encuentra con el Góngora de *Las Soledades* (obra no colocable dentro de un genero reconocido y no tiene ningún interés a nivel de trama), son una obra que parte de la bucólica y se desvincula de lo que conocemos en términos de poética clásica que fue imitada a nivel estilístico, pero nunca reproducida como concepción global porque hubiera sido imposible. Lo que le atrae a Goytisolo es que Góngora se aparta por completo de la necesidad de reproducir la realidad. Góngora es el autor que lleva hasta las últimas consecuencias la revolución barroca respecto de la poética renacentista, la cual afirmaba que la idea de buen estilo, de poesía correcta consistía en una armonía entre la naturaleza y la expresión literaria, entre mundo y palabra; Góngora decide que la realidad exterior no le interesa en lo más mínimo, que lo que debe tener autonomía es el poema, que viene a ser un mundo aislado. Goytisolo pretende alejarse de todo ese legado ideológico (narrativa como forma alternativa de crónica periodística) y mantener una actitud críptica, pero reivindicar una autonomía desde el punto de vista formal.

Fragmento pág. 226 → invocación al legado de Góngora. “Gerifalte” es una suerte de alcon: es una palabra que viene de la poesía de Góngora como “neblí” (nibbio), una imagen de un ave que en la poesía de Góngora se encuentra asociada tanto al deseo sexual como a la propia ligereza de la creación poética. Es una suerte de micro definición de la poesía de Góngora y añade un elemento: lo que no hace Goytisolo es imitar el estilo de Góngora, sino pretende reivindicarlo, pero no de forma pasiva; Góngora viene a ser un pretexto y su libertad creadora viene a ser una proyección de los deseos que animaban al propio Goytisolo. Cuando dice “palabra sin historia” está hablando de su propia preocupación de no limitarse a ser un historiador alternativo de la contemporaneidad española; “imaginación y razón en ti se aúnan a tu propio servicio” ese equilibrio inestable

entre el aspecto creador más anárquico y onírico que tiene la labor del autor y la necesidad de darle un orden racional; luego está la idea de una literatura, sexualidad, vida como “orquídea suntuosa”, una flor rara que puede llegar a tener una forma monstruosa, casi aliena. Estas referencias a Góngora continúan a lo largo de la obra siguiente, *Juan sin Tierra*, que parece una continuación directa de este fragmento: lo que se va solapando de forma personalista y arbitraria es el acto creativo de construir una metáfora que se aúna con un fondo erótico, la conjunción de dos cuerpos que son de una unión prohibida e ilegítima, en cuanto homosexual.

## BLOQUE 4. LITERATURA DEL EXILIO Y UNIVERSO CONCENTRACIONARIO

### LA LITERATURA COMO INSTRUMENTO PEDAGÓGICO; EDUCARSE EN LA MEMORIA DEL MAL (REPETIBLE)

- Max Aub, *Manuscrito cuervo*, Prologo (Marsella, 1946) → actitud irónica, dotarse de los instrumentos de autorreflexión para evitar que los mismos errores se reproduzcan en el futuro;
- Prefacio de Primo Levi a *Se questo è un uomo*, reed. 1972 → el empeñarse en la reiteración del recuerdo tiene un valor pedagógico.

El porqué de la importancia de estudiar esta parte es que es un elemento que la cultura contemporánea ha asumido, o sea mantener determinados eventos muy remotos por una función pedagógica y cívica. Los campos fueron un fenómeno transversal del siglo XX y debemos tener en cuenta las diferencias que existían entre los varios sistemas concentracionarios: en la literatura de los campos se cometen algunas torpezas críticas, en el sentido de que se dice que el campo de Djelfa era como Auschwitz. Esto es impreciso: campos como Auschwitz nacían para exterminar a miles de seres humanos como fábricas de la muerte y aniquilar al ser humano, mientras un campo de castigo político, por muy violento que pueda resultar, no tiene los mismos mecanismos, tampoco la misma mortalidad. Lo que comparten los campos son una serie de características: en primer lugar, hay algo desconocido, inédito, impensable hasta aquel momento, por tanto, difícil de escribir y transmitir a un público, como le pasó por ejemplo a Aub cuando se encontró en las primeras semanas del exilio mexicano, cuando empieza un encuentro diciendo que “Djelfa no se parece a nada”, o sea no se puede encontrar un referente histórico lo suficiente claro para que se entienda. A partir de allí Aub describe la realidad inédita de Djelfa y la idea de horror inédito tiene una serie de consecuencias. En segundo lugar, los campos comparten una serie de características a nivel de formas y modalidades de ejercicio de la violencia. ¿En que consistía la crueldad psicofísica de los campos?

- **Vacío legal de los presos:** falta de información, falta de acusaciones: detención administrativa, no jurídica; a menudo, en el caso francés: arbitrariedad o error de la detención misma; un preso de un campo no es como un preso de la cárcel porque no pasa por ningún juicio;
- **Rituales de la disciplina** (con o sin violencia física y psicológica);
- **Violencia gratuita e “inútil”:** fomento de la violencia e insolidaridad entre presos (jerárquicas);
- Pérdida completa de la **intimidad personal** en la vida cotidiana;
- **Control biopolítico de los presos**, sobre todo a través del hambre (animalización y degradación moral), privación de sueños, palizas.

**Efectos en muchos supervivientes: vergüenza** → Levi habló de este tema y comentó que por lo general de los campos como Auschwitz sobrevivían los peores: los que entraban con una espiritualidad más desarrollada o un nivel muy alto de empatía eran destinados a desaparecer. Los que sobrevivían eran los criminales, los sádicos, que luego se convertían en kapos.

**Otra consecuencia: miedo a la incredulidad (o indiferencia) ajena** → miedo a no ser creído una vez salido del campo.

Todo esto produce en los autores que sobrevivieron los campos a una serie de preguntas:

- ¿Contarlo o no? (La mayoría no contó, se perdió en la historia porque en ningún momento superó el trauma)
- ¿Cuándo contarlo?

- Aub no solo escribía dentro del campo, sino al salir del campo pasan muy pocos años y empieza con la publicación de *Diario de Djelfa*, los dramas, la narrativa, etc. → casi no hay pausa entre la experiencia y su manifestación literaria;
- Semprún, liberado en 1945 de Buchenwald, tarda casi 20 años en publicar algo específico sobre ese tema.
- ¿Cómo contarlo?
  - que el relato sea convincente con solidez documental e historiográfica, moralmente fiable;
  - que recupere con respeto la historia de los que han fallecido;
  - que sea un relato que le atrape al lector, que lo convenza como una obra estética.

Para Aub y Semprún la idea de la calidad estética de la escritura es un aspecto que no dejaron de plantearse. El campo es un espacio inédito que no cuenta con una tradición literaria previa; es un escenario de una violencia tan desconocida y absurda como para desembocar en algunos casos para que el narrador privilegie unas perspectivas que no son normales y corrientes. Lo tenemos en los relatos *Una historia cualquiera* (1955), *El limpiabotas del Padre Eterno* (1955), *El cementerio de Djelfa* (1963), obra del Aub tardío. En estos tres relatos, los personajes principales son todas figuras que comparten algún elemento anómalo que favorece una narración que capte lo absurdo del mundo de los campos franceses.

### UNA HISTORIA CUALQUIERA (1955)

El título de entrada es por irónico y apropiado porque el personaje, Le Portiller, pasa por una serie de violencias y fallece en el campo de Vernet: es una historia cualquiera porque lo que le pasó a él, pasó a miles de personas, es uno entre muchos. Cuando el lector termina leyendo la historia entiende que es anómala y peculiar: es un personaje franco-caribeño, nace en Santo Domingo, pasa una temporada en Cuba, va en Francia, regresa, es un judío errante, constantemente en viaje, desarraigado, narrativamente anómalo porque tal y como lo inserta Aub en el relato es anciano y cuando termine en Vernet empieza a desvariar con la cabeza; sufre una serie de trastornos que deriva de su edad muy avanzada. Este es un aspecto que Aub utiliza de forma muy sutil, porque llega un momento al final del relato cuando Le Portiller le cuenta a los otros presos del campo de Vernet lo que le ha pasado en las semanas anteriores: empieza a perder el hilo del discurso y la coherencia cronológica, a mezclar los eventos de Francia en 1940 (su contemporaneidad) con eventos que le habían pasado en Cuba hacia el final de la guerra hispano-cubana que termina en 1892. Esta es una referencia que al lector le podría parecer casual, pero en realidad es menos causal si se conoce la historia del conflicto hispano-cubano: en Cuba, durante la guerra, el ejército colonial español creó y aplicó el primer ejemplo histórico de campo de concentración para separar la población rural de los rebeldes, los independentistas. A pesar de ser un drama histórico poco conocido, produjo un número exorbitante de muertos (150.000-400.000 muertos). A Aub le interesaba reconstruir una historia de los campos a lo largo del siglo XX que superara el ejemplo concreto de los campos franceses y alemanes para reflexionar sobre como puede nacer algo de este tipo en el seno de la humanidad, de un sistema tan mortífero y cruel. La mención de Cuba es una primera posible respuesta: un poder colonial que considera a las poblaciones controladas como seres humanos de segunda categoría, como infrahumanos.

### EL LIMPIABOTAS DEL PADRE ETERNO (1955)

En *El limpiabotas del Padre Eterno* la creación de un personaje anormal es narrativamente funcional: el héroe, Málaga, es el que se define un retrasado mental, un subnormal y Aub lo crea no para reírse de él, sino para que se transforme en un interrogante moral. El Málaga, un personaje que tiene que abandonar su ciudad originaria Madrid y empezar a peregrinar, es muy rentable desde el punto de vista narrativo. A través de este truco literario, Aub consigue cubrir la guerra civil por entero (Madrid-Valencia-Barcelona) y transforma a Málaga en un interrogante moral porque el contraste que se ve es que el Málaga es como si encarnara la bondad humana, la pureza de un sentimiento de fraternidad respecto de sus compañeros de exilio y del mundo entero. Málaga ve el mundo con la inocencia y la bondad de un niño que no ha aprendido las reglas sociales que han creado un mundo inhóspito y violento, de los adultos, insostenible e inhabitable. Lo que el Málaga aplica a lo largo de su vida es una idea de **igualdad de los seres humanos**, que deberían comportarse como hermanos → metáfora teatral casi barroca: la vida como gran teatro del mundo, donde todos los hombres ocupan el mismo sitio. A lo largo de todo el relato, buena parte de los personajes lo tratan como un pobre subnormal y pasa por todo tipo de violencias. Es en la dimensión del campo de Djelfa, cuando Málaga está a punto de morir, algunos

de los personajes que lo rodean empiezan a verlo de manera distinta. Tiene un valor casi mesiánico, como si fuera una figura casi cristológica, un cordero sacrificial de la humanidad que acaba aplastado por el poder de los seres humanos.

Por una parte, Málaga es una suerte de vector de lectura de la historia reciente de España, por otra, viene a ser un personaje rico en implicaciones filosóficas sobre el ser humano. Tanto el narrador del comienzo del relato en 3ª persona como varios personajes que se cruzan y que acompañan al Málaga hasta su fin desgraciado son todas voces cualitativamente distintas, pero que van perfilando la visión de Málaga como encarnación de la bondad humana, de las potencialidades del ser humano en cuanto a empatía, cercanía a los otros seres; es un personaje que afirma de manera peculiar y primitiva unos sentimientos de amistad y de amor muy profundos, con lo cual viene a ser un destilado de algunas características empáticas del ser humano que quedan siempre reprimidas e insultadas hasta el sacrificio final. Se puede mantener que Aub pinta al Málaga como una figura casi cristológica, una suerte de Mesías, de profeta de lo que podría ser la humanidad si renunciara a las divisiones, a las guerras, a las enemistades. Todo esto se traduce en la postura narratológica a lo largo del relato: la 3ª persona en una narrativa tradicional es la modalidad narrativa de la máxima distancia entre el objeto de narración y su implicación emocional. Dentro del empleo de la 3ª persona, el creador literario tiene unas opciones ulteriores: por una parte, la 3ª persona que empieza a narrar sobre la historia del Málaga hace lo que hacía tradicionalmente un narrador, o sea reconstruye la juventud del personaje, y en este caso es un narrador perfectamente decimonónico, pero conoce una serie de detalles que no son compartidos por los personajes presentes, por tanto, tiene que ser un personaje superior que mira desde arriba. Por otra parte, es una voz que se presenta desde las primeras paginas como extremadamente empática, como si se dejara condicionar por la propia interioridad del Málaga: en este sentido, nos permite explicar la peculiaridad del final de este relato: las últimas páginas nos cuentan la agonía del Málaga después de una serie de violencias y privaciones en el campo especial de Djelfa, reservado para los dementes, los locos, los últimos, los que ya no se podían mantener productivos para la economía del campo. Tenemos una serie de descripciones y de narraciones de eventos que resultan compatibles con un narrador en 3ª persona tradicional hasta el último párrafo “era un hilo y sonreía...”: lo que adopta en la última frase el narrador es la perspectiva última del Málaga. En el primer capítulo, cuando se describía la infancia del muchacho, hay un dialogo con el cura donde le dice que él cree que la propia divinidad tiene en el paraíso su propio limpiabotas: son razonamientos infantiles, pero nunca tratados para que el publico se ría del personaje. De repente, lo que incorpora sin saltos de otro tipo es la interioridad, las últimas expectativas de un personaje a punto de morir. Esto no tiene nada que ver con el ideario de Aub: él no se ha vuelto católico y creyente, sino era un autor absolutamente laico, pero esto no quita que haya referencias a la dimensión religiosa a nivel cerebral de reflexión de su época cultural, por tanto, hay personajes que son cristianos unamunianos que se interrogan sobre las contradicciones aparentes de su fe, pero es un tema literario (Aub no comparte esta perspectiva: para él un más allá no existe, sino le importa recuperar la dignidad previa que el mecanismo campo de concentración había aniquilado). En los dos últimos capítulos se le ve a Málaga como a un personaje más introvertido y agresivo, porque la vida cotidiana e infernal en el campo va doblegando la pureza inicial del personaje. Aquí se le da una última primera fila, una última posibilidad de presentarse como el auténtico protagonista de su historia: se le devuelve algo que se le había robado, o sea su dignidad. Este relato es un ejemplo emblemático de una necesidad, de una obligación que es un hilo conductor de toda la literatura sobre los campos de concentración que viene de los sobrevivientes.

**El limpiabotas como rescate literario de un hundido: la perspectiva de Levi** → La reflexión viene del último ensayo de Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, un texto que terminó poco antes de suicidarse en 1987: versa sobre la urgencia que sintieron muchos sobrevivientes de aportar su testimonio no tanto como desahogo autobiográfico, sino para rescatar del olvido y de un problema urgente, o sea el riesgo de falsificaciones históricas. El “firme y persistente impulso” es el móvil que explica el porqué de una escritura continuada sobre el tema de los campos y es un razonamiento que se aplica también a la obra narrativa de Semprún, que nace a partir del episodio de un musulmán que no sobrevive, pero que le transmite al autor la necesidad de recordar su historia y Semprún lo hace a través de la literatura.

### EL CEMENTERIO DE DJELFA (1963)

*El cementerio de Djelfa* es un relato más tardío que se publica en primera versión en una revista española, *Ínsula*, en 1963 y luego recuperada de forma integral. *Ínsula* sigue siendo hoy en día una revista de crítica y

de información literaria más importante. Esta revista, a la altura de los aa. 60 tenía una redacción muy atenta a la España del exilio y le ofrece a Aub la posibilidad de publicar este relato en la última página del periódico. El relato sale de forma mutilada, autocensurado por el propio Aub o por algún miembro de la redacción: se quitan todas las referencias que lo fundamentan y se le da una fisonomía completa. *El cementerio de Djelfa* es un relato de la memoria histórica que pretende recuperar la cuestión de los campos, recordar lo que fue el crimen de los campos franceses, recordar la actitud infame de Francia respecto de quien había luchado por la libertad de su país, de Europa y las razones profundas de la guerra civil española. Todo esto se borra de la primera versión y cuando se reedita en México en 1965 se recuperan todos estos aspectos porque no puede leerlo el público español. Es un relato interesante porque pretende ser un relato sobre la contemporaneidad: cuando sale, de poco había terminado la guerra de independencia argelina, que era un conflicto muy sangriento que había empezado en la década de los aa. 50 y que era una insurrección popular por parte de los árabes argelinos en contra de la presencia colonial francesa. Había terminado en 1962 con la renuncia definitiva de Francia, que se rinde. Hay una atención de Aub hacia fenómenos del mundo contemporáneo y, aunque no sea un relato que se presente con características de sermoneo y panfletarias, es un relato en que se entiende donde se colocan las simpatías políticas de Aub, a partir de su protagonista: Pardiñas es un sobreviviente del campo de Djelfa que se ha quedado viviendo allí. A partir del recuerdo de su experiencia de luchador para la democracia, toma partido a favor de los independentistas argelinos: en aquel periodo había empezado una campaña de violencia terrorista tanto en Argelia como en Francia. Hay una serie de atentados en territorio francés con víctimas civiles, por tanto, se toma posición a favor de un proceso histórico violento y dramático porque Pardiñas dice que “el progreso de la humanidad se da a través de bazuqueo”: bazuquear significa coger un contenedor de un líquido y moverlo para que se mezcle → viene a decir que el futuro de la humanidad no puede progresar si se mantienen formas de división brutal como las que implica una ocupación colonial de un país. Pardiñas es una suerte de ejemplo logrado de convivencia: se casa con una muchacha argelina, sigue viviendo con una familia de musulmanes y dice que ninguno tiene que pelearse, especialmente por sus propias creencias. Esto es posible hasta que irrumpe en la historia la manifestación de un poder todavía en 1961 que se parece muchísimo al de la España franquista y de la Francia de Vichy. Para la opinión pública francesa la guerra de independencia argelina fue un problema histórico donde se presentan fantasmas que se habían liquidado con el fin de la 2ª guerra mundial: había una serie de fuerzas que se oponían de forma violenta a la concesión de la independencia de Argelia. Todas estas fuerzas eran neofascistas: es como si en Francia volvieran a presentarse los fantasmas de Vichy: es un comentario a partir de una historia que no renuncia a los instrumentos narrativos del relato, pero viene a ser la historia de algo que a Aub le obsesionaba, o sea que con formas distintas la idea del mal podía volver a presentarse. El fin de la 2ª guerra mundial no había vacunado el resto del mundo de por vida de las manifestaciones tan asesinas de los mecanismos del poder. Este relato contiene también algunos fragmentos de comentario meta narrativo: Aub se interroga sobre la cuestión de la forma de la narración a través de sus personajes → detrás no está la mentalidad del protagonista del relato que tiene que improvisar, sino la mente de un escritor como Aub, que renuncia a la facilidad narrativa. Nos da una motivación para esta costumbre suya: te escribo aparentemente sin un plan, de forma caótica, y eso sirve para estimular la imaginación del lector, para mantener despierta la atención del lector: es una visión muy moderna → **lector – colaborador**, lector prototípico de una obra artística contemporánea que tiene que contar con su colaboración activa para reconstruir un sentido global que se presenta de forma caótica. La realidad es un problema para un narrador: la idea que se pueda reproducir de por sí para Aub es una ilusión. Dentro de una narrativa realista para Aub tiene que haber una forma de manipulación estética por parte del escritor. Aub y Semprún lo dicen de forma distinta en el mismo periodo (*El cementerio de Djelfa* es casi contemporáneo a *El largo viaje*): la literatura tiene que apostar por un grado de elaboración estética, incluso cuando pretende transmitir una verdad histórica usando sus armas expresivas más desarrolladas. El otro aspecto que encontramos a nivel de comentario metaliterario es la cuestión del **compromiso moral del narrador**: también Pardiñas hacia el final del relato hablando del cementerio de la ciudad de Djelfa con el capitán francés que le fusilará presenta una mezcla de rasgos típicamente aubianos:

- **Lamento de la desmemoria del mundo contemporáneo** → Aub escribió obras teatrales ambientadas en el periodo nazi en la Alemania hitleriana, pero nunca escribió sobre los campos de exterminio: este es un límite muy fuerte que Aub nunca se sintió autorizado a traspasar y esto dice mucho también sobre la conciencia ética que animaba a este autor, como si se hubiera dado cuenta de que el horror que vivieron las víctimas de los campos él ni siquiera podía llegar a imaginar de manera indirecta y no estaba autorizado a construir literatura a partir de ese dato;

- **Narrativa como intento para recuperar las voces que se perdieron** → “Te acuerdas de...?” es una frase que Pardiñas repite mucho: es la explicitación del motor fundamental de la creación narrativa dentro de la memoria de Aub. Hacia el final del relato, parte uno de los muchos catálogos de individuos en la obra de Aub: Julián Castillo era un viejo socialista español que murió en el campo de Djelfa y, al regresar del entierro, Aub, enfurecido en contra de los franceses, se pone a escribir este poema que es un homenaje póstumo a esta persona. Aquí lo que no cuenta tanto no es la fiabilidad documental de un determinado nombre, sino el contenido fiable desde un punto de vista histórico y moral general.

**El cementerio de Djelfa como lugar de la (des)memoria** → el cementerio de Djelfa es un ambiente sobre el que Aub conjeturaba de memoria, o sea Aub no tenía ningún dato reciente sobre lo que en 1961 era el cementerio donde se habían sepultado los españoles, sino lo deduce. La parte española del cementerio es descuidada y abandonada. Hoy en día no hay ningún monumento, ninguna placa de memoria y lo que predomina es el olvido.

### JORGE SEMPRÚN (1923-2011)

Semprún es un autor realmente notable por varias razones: es uno de los autores de la literatura europea del siglo XX que escribieron con más lucidez, intensidad y calidad literaria sobre las experiencias de la sobrevivencia del campo alemán. La trayectoria de su reflexión sufre una serie de cambios significativos a lo largo de las décadas: parte con unos límites psicológicos fruto del tiempo que le tocó vivir y que luego progresivamente se va independizando. Semprún fue uno de los autores que hablaron de la manera más completa: su reflexión parte de los campos nazis, pasa por Buchenwald y llega a incorporar también la cuestión de los campos de los rojos en la Rusia soviética. Semprún es un intelectual llamativo por la elección de la lengua de escritura: escribe en francés y esto viene de su evolución a partir de la guerra civil. Viene de una familia republicana: el padre era diplomático, su familia era republicana, liberal y moderada, pero en 1937 están de vacaciones en País Vasco y tienen que huir a Francia, empezando su etapa del exilio, que para Semprún viene a ser algo que él utiliza para definir su propia identidad, que le obliga a vivir precariamente pero que al mismo tiempo si lo utilizas deliberadamente como intelectual y escritor también te ayuda a definir tu propia posición dentro de la sociedad. Semprún se queda viviendo en España, morirá allí pero nunca se naturalizó como ciudadano francés: siguió viviendo como un desterrado incluso en su edad tardía. Al final, quería que le sepultara en la frontera. Al final, lo enterraron en París y solo queda un monumento en su memoria en un pequeño país del País Vasco francés, uno de los puertos de los pasajes de la frontera que él utilizó a menudo para regresar clandestinamente a España cuando era militante del PCE. La vida de Semprún fue venturosa: buena parte de su vida adulta se desarrolla con identidades alternativas para que pudiera moverse entre España y Francia; crece en Francia, absorbe de una forma casi obsesiva la lengua francesa, se asimila a la vida que le rodea en Francia, cuenta como se empeñaba en pronunciar el francés de forma perfecta y pretende alejarse de sus raíces. La asimilación a Francia se traduce en una edad muy temprana con 18 años en la asimilación a la resistencia francesa para defender la propia Francia de los nazis. Al año siguiente, entra en el partido comunista español en el exilio, entreviene en acciones de guerrilla y el Semprún de 20 años es una persona que ya ha matado (2 SS alemanas). Le detienen en 1943, lo torturan y esta experiencia la cuenta solo cuando le llega la muerte en 2011: este dato es muy significativo. Lo torturan y lo deportan a Buchenwald donde pasará un periodo de un año (enero 1944-abril 1945), cuando será liberado por las fuerzas americanas de Patton. Semprún calla esta experiencia, tratando de rehacer su vida, lo que significa volcarse en el activismo político: va subiendo escalafones. Su carrera no es meteórica, pero en 5 años le permite llegar a la dirección del PCE en el exilio, y a partir de 1953 el partido le entrega la tarea de reorganizar la actividad clandestina en España a partir de Madrid. Semprún tuvo una importancia no solo política fundamental, sino que cuando se va a Madrid reorganiza la propaganda del partido pasando sobre todo a través de los intelectuales de la izquierda. Entiende el valor de ir creando una cultura antifranquista que hasta aquel momento no existía (Generación de Medio Siglo). Para Semprún siempre se da un recorrido de lucidez del cuadro general de las implicaciones colectivas de un fenómeno, pero luego una visión individualista de una definición identitaria suya. A partir de 1962 empieza una fase de conflicto entre Semprún y la dirección del partido porque Semprún decía que la dirección del PCE no entendía nada de la situación contemporánea española; no entra en conflicto con la dirección del partido por causas humanitarias ni por criticar los crímenes del estalinismo, las formas autoritarias de la política comunista: este proceso va cambiando el contenido de su escritura. Llega un momento de ruptura completa y en 1965 Semprún es expulsado del partido. En 1963 Semprún se manifiesta con su debut literario auténtico como novelista con *El largo viaje*, gana el premio Formentor (premio que

garantizaba la traducción a varios idiomas, por tanto, se convierte en una obra muy exitosa). A partir de esta obra, Semprún empieza a añadir la experiencia de Buchenwald a la literatura; pocos años después escribe también *El desvanecimiento* (obra que habla de su regreso de Buchenwald) y empieza a trabajar como guionista cinematográfico (*La guerra ha terminado*). En 1977 publica *Autobiografía de Federico Sánchez* (su autobiografía de sus años de clandestinidad política), un suceso de ventas notable porque resultaba muy llamativo e interesante. A partir de 1980 vuelve a escribir sobre Buchenwald y se abre una temporada de reflexión sobre este fenómeno:

- *Aquel domingo* (1980);
- *La escritura o la vida* (1995);
- *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (2001);
- *Ejercicios de supervivencia* (póstumo – 2012) → ensayo dedicado a sus reflexiones sobre la tortura.

Entre 1988 y 1991 Semprún llegó a ser ministro de Cultura de España.

**Un largo silencio sobre Buchenwald** → Hay unos 17-18 años en los que Semprún no escribe y no publica sobre la experiencia del campo de Buchenwald: hay varias razones para explicar este largo silencio y son de tipo distinto:

1. En *El largo viaje*, un recuerdo del personaje, Gerard, que es un trasunto autobiográfico hasta cierto punto del autor, de cuando este personaje se encuentra a la espera de que le repatrien a Francia con otros compañeros suyos. En este pasaje se mezclan varias razones:
  - a. Constatar una vez más que en el momento de la liberación, al campo de Buchenwald se podía visitar pilas con 4-5 estratos de cadáveres acumulados en la entrada. El horror del crematorio era perfectamente visible. Sin embargo, un recuerdo muy frecuente era que se había creado inmediatamente una pared entre los sobrevivientes y quien venía desde fuera, quien pretendía informarse sobre lo que había sido la vida dentro del campo. El miedo, la incomodidad, la angustia profunda ante la idea de que la experiencia recién vivida es intransmisible e increíble.
  - b. Cuestión más íntima: angustia profunda de la presencia del recuerdo de Buchenwald como elemento mortífero que podía llevarle al suicidio. Semprún recuerda como, para sobrevivir a esa suerte de invitación de la memoria de Buchenwald, había tenido que agarrarse a la vida, como si ese fantasma siempre había estado presente.
  - c. Pregunta “¿he regresado realmente?” → Semprún decía que, si se distraía, si se perdía en el flujo de una jornada normal, le asaltaba la duda de ser un fantasma, de que su vida auténtica en realidad había terminado en Buchenwald y había quedado allí con las víctimas.
  - d. Recuperación de la escritura → se intensifica a partir de la ruptura política: se considera todavía como militante comunista, pero esta perspectiva va cambiando. En 1995, cuando se publica una entrevista suya con Ellie Wiesel dice que interpretó su activismo político como una suerte de sedante: el estar volcado en una actividad política progresista paralizó su escritura. Recuperar esa facultad significa poner en discusión su ideario político: la escritura se transforma en un territorio de autoanálisis muy importante.

**Apostar por el relato ilimitado: la escritura de la experiencia como proyecto literario** → Semprún se interroga de forma polémica sobre la idea de que la vida en los campos no se puede contar. Semprún añade el elemento de la responsabilidad del público: es una suerte de formulario de lo que es necesario para llegar a que el relato de esa experiencia tenga un sentido histórico.

### EL LARGO VIAJE (1963)

Novela solo parcialmente autobiográfica: es un testimonio fidedigno a través de las libertades de la ficción. Hay dos cuestiones que es difícil separar porque van entrelazadas:

- **Perspectiva ética y política del relato** → ¿por qué escribir sobre Buchenwald, sobre su experiencia en la resistencia francesa, sobre su experiencia posterior como militante comunista? Hay un momento de fractura de Semprún con su propio partido, pero a partir de los aa. 80 Semprún se aleja progresivamente de la propia ideología comunista, que era lo que había alimentado su existencia. Semprún no deja de escribir, pero su escritura se hace más filosófica, porque se interroga sobre el

alcance ético y las implicaciones morales incómodas de su propia vida y de la experiencia comunista a lo largo del siglo XX. “Relato” entendido en un sentido amplio: para Semprún narrar significa narrarse de un punto de vista más analítico y ensayístico. Incluso en la propia colocación editorial de las obras de Semprún se nota esta claudicación: por ejemplo, *Autobiografía de Federico Sánchez* no se publicó como ensayo o como memoria, sino como novela. El ámbito editorial de la obra de Semprún a veces dio respuestas ambiguas acerca de la cuestión del género de sus obras.

- **Importancia de la escritura** → cómo Semprún se auto concibe a sí mismo y cómo concibe su propia labor, cómo toma ya a partir de *El largo viaje* y de los comentarios que publicará posteriormente para explicar la génesis de la obra narrativa suya sobre las cuestiones de la importancia de la toma de postura de escritor, reivindicando la autonomía, la perfección desde un punto de vista estilístico, su voluntad de estilo.
- **Ambigüedad del título** → *El largo viaje*, cuando se publicó, tenía un título distinto y la traducción al italiano lo rende de manera más exacta: “Il grande viaggio”. El empleo del adjetivo “grande” quiere señalarle al lector una posible serie de interpretaciones, el aspecto metafórico del viaje que tiene que ver con la estructura del libro. El gran viaje es personal ante todo de redefinición suya como desterrado: la novela está orientada por un factor identitario del exilio del personaje Gerard, un trasunto de la identidad de Semprún; la Resistencia y, sobre todo, Buchenwald como espacios de recuperación del origen español y de rescate de la vergüenza del exilio: hay un momento donde Semprún crece en Francia y es como si tuviera una necesidad muy fuerte de asimilarse a la sociedad y a la cultura francesa y cuenta como el momento de detención en Buchenwald le sirvió para re-descubrir sus raíces españolas, porque, debido a la cantidad de presos españoles, vuelve a encontrarse cotidianamente sumergido en una comunidad donde recuperó el uso de su idioma, el español como idioma cultural. *El largo viaje*, más que una novela sobre Buchenwald, de Buchenwald como mecanismo histórico que victimiza al individuo hasta aplastarlo, aniquilarlo, es una novela de la resistencia dentro de Buchenwald. El campo de Buchenwald era un campo alemán con características peculiares: no era un campo de exterminio y era un campo histórico dentro de la Alemania nazi, en el sentido que se abrió en los aa. 30 para encerrar la oposición interna. Cuando llega Semprún, en Buchenwald hay una generación de antiguos comunistas alemanes que llevaban allí más de una década y que habían sido encargados por las SS de gestionar la parte burocrática del campo. Semprún acabará trabajando en la oficina estadística del campo, una posición estratégica, porque gestionar las entradas y salidas del campo podía significar salvarle la vida a una persona o decidir sacrificar a otra. Lo que hizo es que se formó una casta de militantes comunistas que hacían todo lo posible para que sobrevivieran los militantes comunistas de su propio partido y que si se presentaba la necesidad de escoger, que se sacrificaran a los comunes. A Semprún le toca la suerte de ser identificado como miembro clandestino del partido comunista de España y esto le salva del pellejo. Cuando se presenta para que le registren en el campo, le preguntan cual es su profesión y él dice que es estudiante de filosofía y luego se entera en los aa. 90 que el alemán que tenía la tarea de apuntarlo en los registros escribió “estucador” en lugar de “estudiante”, o sea lo registra como artesano. Entrar en un campo de ese tipo como figura profesional de algún trabajo manual, te salvaba la vida; en cambio, si eras estudiante, te deportaban a un campo externo que era lo más duro, porque no valías nada y eras una persona sacrificable. A posteriori, Semprún se dio cuenta de que su sobrevivencia dependió de un azar de este tipo. En Buchenwald había una vida cotidiana mucho más regida por muestras de solidaridad entre los individuos: era un campo distinto donde el mecanismo hacía todo lo posible para que los individuos se pelearan entre sí. Esto empapa todo lo que vive Semprún en Buchenwald y la idea de solidaridad es la que orienta sus reflexiones sobre el ser humano y sobre la dialéctica entre el ejercicio del bien y del mal. La obra de Semprún es esperanzadora y optimista: por un lado, está la tendencia autodestructiva del ser humano hacia el bien, por otro la humana alegría de hacer el mal.
- *El largo viaje* se ha definido una **novela de amigos y de camaradas y certidumbres**: el aspecto de los amigos es presente cuando Semprún recuerda su experiencia dentro de la resistencia francesa. El grupo de los guerrilleros se presenta como una pandilla de amigos. Luego, Semprún se inventa a otro protagonista que no llega a tener un nombre, el chico de Semur, un muchacho de la misma edad de Gerard que se encuentra en el mismo vagón aplastado en contra del cuerpo de Gerard. Lo que se describe es la típica deportación brutal de los nacionalsocialistas en un vagón de tren blindado donde quedan acinadas 120 personas que no llegarán con vida al destino final. Esto informa la primera parte del libro: un largo viaje de unos 4 días donde el individuo tiene que sobrevivir sin llegar a ser el lobo de su vecino. De hecho, el chico de Semur, un joven patriota francés que se ha opuesto a la ocupación

nacionalsozialista desarrolla una autentica amistad con Gerard, hasta el momento final donde el chico de Semur, a la hora de abrirse el vagón y entrar en el campo, colapsa y se derrumba en un infarto. Termina así la primera parte del relato. En la *Autobiografía de Federico Sánchez* hay un fragmento que es un perfecto resumen de este aspecto y apunta a una posterior revisión de Semprún de esta actitud suya, pero que es un resumen emocional de *El largo viaje* como novela.

- La otra interpretación del gran viaje es leer el título también como una clave a nivel metaliterario: el gran viaje es el trayecto que le lleva al protagonista a recuperar de forma eficaz sus recuerdos de la experiencia de Buchenwald y a transformarlos en una forma eficaz (en el sentido de comunicable) de escritura. Lo que implica a nivel formal en esta novela es complicar el desarrollo de la narración a nivel de gestión de los tiempos: es lo mismo que ocurre con *Señas de identidad*. Es muy probable que fuese una reflexión compartida por Goytisolo y Semprún.
- Lo que utiliza Semprún es una trayectoria lineal y limitada, donde hay momentos en que el estilo y el ritmo nos conllevan la angustia, el aspecto dramático del viaje que termina con la muerte. La estructura laxa que permite interpolaciones se varía de analepsis y prolepsis: hay momentos donde mientras está inmobilizado o dialogando con el chico de Semur, el lector reconstruye la historia de Gerard, sobre todo su historia política. En el mecanismo de prolepsis, a nivel de cronología, la última página de *El largo viaje* se interrumpe cuando Gerard y las personas de su vagón llegan ante la entrada del campo de Buchenwald: la prolepsis le sirve al autor para narrar algo sobre la vida en el campo, que no hubiera resultado posible a nivel de cronología.
- Hay una parte factual y una de reconstrucción intelectual y psicológica de la interioridad del personaje.
- Aspecto analítico: no es casual que Semprún hubiera elegido una carrera de filosofía: hay una serie de momentos donde lo que encontramos son una serie de micro ensayos sobre una determinada visión histórica y las implicaciones filosóficas de la vida dentro del campo.

Todo esto deriva de una reflexión que Semprún solía contar de cómo decide escribir una novela sobre Buchenwald: la anécdota es que en 1960 Semprún se encontraba en un piso madrileño que gestionaba a favor del partido comunista en la clandestinidad. El varón que se encontraba con él allí se llamaba Manuel Azaustre, sobreviviente del campo de Mauthausen. Mientras están allí confinados, Azaustre, sin saber que Semprún es un sobreviviente de otro campo, empieza a contarle su vida en Mauthausen. Hay cercanía a nivel político (dos militantes del mismo partido), hay un fondo común de experiencia vital compartida, un aspecto de empatía muy fuerte y sin embargo algo que falla. Semprún lo cuenta de manera ofensiva, aunque no fuese su intención. Dice que el relato de Azaustre no le convence y no le implica como oyente, porque Azaustre lo está contando mal, no por falta de méritos de la persona, sino como se cuenta normalmente una experiencia de ese tipo. Ese relato tiene lagunas, no tiene estructura y puede resultar aburrido. Semprún empieza a interpretar esta anécdota desde la perspectiva de un escritor, razonando en paralelo sobre lo que hay que hacer para que un relato de ese tipo resulte eficaz para que estimule lo que lo está recibiendo a nivel emotivo, político, estético. Sintetizó todo esto en *La escritura o la vida*: es importante que este relato sea comunicable. Todo esto es una visión ambiciosa de una relación viciosa entre una vida individual y la escritura como manera preferente para transmitir su sentido último. Para Semprún, si no hay escritura, es como si la existencia dejara de tener sentido: las existencias se pierden y desembocan fatalmente en el riesgo del olvido, por lo tanto, la misma obra reivindica un proyecto de escritura que coincide con la forma de la novela. Es importante recordar que la trayectoria de la narración de Buchenwald para Semprún empieza con una novela, no con un ensayo: Buchenwald no es una incógnita, pero el problema consiste en cómo transmitirlo. Semprún utiliza expresiones de oxímoros (“densidad transparente”). El testimonio nunca puede ser realmente integral: cuando me rescribo voy sacando una serie de recuerdos que consideraba perdidos. La verdad histórica comprobable, para ser trasmisible de manera eficaz, tiene que pasar por una reelaboración narrativa. Tiene que crear un alter ego que lo liberara de los vínculos de su historia inmediata y sobre todo una serie de personajes ficcionales, que no han existido en la experiencia auténtica, pero que son fidedignos, o sea creíbles dentro de aquel determinado momento histórico. Todo esto Semprún llegó a contarlo de forma escrita solo en 2001 con su última obra, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*: es un título peculiar que se tendría que traducir como “El muerto que necesitábamos”, porque la historia de la que parte esta obra viene directamente de su experiencia en Buchenwald. En un momento la red de contactos de Semprún en el campo se alarma porque llega la noticia de que alguien desde España lo está buscando. En un primer momento, piensan que es para deportarlo/ejecutarlo como opositor político. En Buchenwald, para salvar al militante comunista, se cogía a un preso del campo a punto de morir que fuese lo más parecido posible a la persona que se tenía que salvar, se cambiaba la documentación: la red de comunistas alemanes detecta a una persona, François, que estaba a punto de morir

por disentería. Por lo tanto, es él que debería morir con el nombre de Semprún y Semprún iba a sobrevivir con el nombre de François. Es una situación novelesca que apunta ya a la posibilidad de ver un alter ego: François es un musulmán, uno de los hundidos. Otra característica de como enfoca el problema de la muerte como fenómeno diario en un lager nazi es que para Semprún la muerte de los compañeros siempre es una muerte compartida: se trata de una diferencia radical con lo que testimonia Levi sobre Auschwitz. El último capítulo de *Si esto es un hombre* trata el relato de un hombre ejecutado en la plaza pública de Auschwitz por una acción de sabotaje. Lo que relata Levi es el sentimiento de vergüenza que sufre la población del campo y el hombre, antes de ser asesinado, grita "yo soy el último", porque los otros han sido aniquilados completamente a partir de su propia individualidad humana. El relato de Semprún en su obra puede depender del filtro ideológico suyo es muy distinto: en Buchenwald cada muerte era singular, es decir que llegaba a ser compartida. Los presos de Buchenwald vivían a diario tanto su muerte individual, como la muerte de su próximo y las vivían como una forma de solidaridad colectiva: cuando uno fallecía físicamente, en realidad no era la muerte aislada de un individuo abandonado, sino un fenómeno que los demás compartían y que podían utilizar para seguir resistiendo. Dentro del dramatismo de los relatos de Semprún hay un aspecto de optimismo casi enloquecido. Sigue Semprún contándole al lector el desarrollo de esta relación anómala entre él y François y François en una de sus entrevistas apunta a lo que le gustaría hacer si llegara a seguir con vida fuera del campo de Buchenwald: François ha compartido las torturas de Semprún y la idea que se le enciende es transformar esto en un relato. Lo que propone Semprún como solución al problema de una escritura realmente significativa es la dialéctica continua entre las necesidades de un testimonio fiable y las libertades de fabulación: a François no le roba la identidad, sino le quita la idea de un proyecto de escritura, como si *El largo viaje* fuera el desarrollo de la idea de esta persona que muere en Buchenwald. Para Semprún, *El largo viaje* parte de la idea de la **superación del trauma**, de rescatar a través del testimonio el destino de quien no sobrevivió a los campos: se solda la idea de recordar a quien no ha sobrevivido con un proyecto de vida individual de Semprún, siempre con la necesidad de ejercer de forma deliberada la función insustituible del olvido. Aquí el discurso es orientado sobre las potencialidades destructivas del recuerdo del campo de Buchenwald: Semprún lo reconstruye a través de una relación íntima con otro ser humano.

**El episodio de los niños judíos y el deber del testigo** → las SS desatan una jauría de pastores adiestrados en contra de un grupo de niños judíos: que los alcanzan y los destrozan. Es el momento más sangriento del libro: Gerard razona sobre lo que ha implicado para él recuperar ese momento del trauma. *El largo viaje* está dedicado al primer hijo de Semprún, Jaime, y la dedicatoria es significativa: "a Jaime porque tiene 16 años" no "a Jaime, quien tiene 16 años" → ha llegado a la edad de la razón. Tenemos una reflexión sobre la necesidad de construir la posmemoria, una memoria que no puede partir de la experiencia directa de una serie de individuos pero que es necesaria para las generaciones que no han vivido ese trauma. Semprún reivindica la necesidad de construir una memoria colectiva compartida.

**Limitaciones de *El largo viaje*: una interpretación marxista de la Historia** → *El largo viaje* es un libro bastante primitivo, todavía forzado por una serie de lecturas ideológicas que posteriormente Semprún revisará. Es un libro simplista cuando pretende describir lo que fue el fenómeno del nacionalsocialismo y del holocausto: las lagunas se notan cuando nos damos cuenta que es como si Semprún no captara el elemento diferencial del exterminio del pueblo judío de las otras formas de violencia política de los regímenes fascistas europeos. El cuadro que pinta Semprún es marxista: más allá del lenguaje filosófico, nos habla del concepto marxista de alienación: este soldado se encuentra allí porque el sistema capitalista lo ha privado de su propia identidad y la única manera para solucionar el nacimiento del error del nacionalsocialismo es llevar adelante una guerra de liberación y la revolución comunista.

**El lager y el gulag**: la revisión de la Historia en la obra de Semprún → falta la otra mitad de los totalitarismos europeos: este es el proceso de recuperación que el propio Semprún hizo en contra de su ideología inicial, porque en *El largo viaje* se habla de muchas cosas, pero no del gulag. Este es un relato que Semprún recuperó en los aa. 80, cuando cuenta que otro preso de Buchenwald en 1944 le había dicho que había campos de ese tipo también en Rusia, en Siberia. En aquel momento Semprún no se lo cree y no le interesa: lo recuperará posteriormente con la obra de Alexandr Solzenicyn, el superviviente ruso de los campos políticos soviéticos que empezó a publicar sobre este tema a partir de los aa. 60.