

Claudio Moyano Arellano

Iris de Benito Mesa

# NARRAR EL CONFLICTO ECONÓMICO

## EL PAPEL DE LA ECONOMÍA EN LA LITERATURA



Universidad de Valladolid



**NARRAR EL CONFLICTO ECONÓMICO:  
EL PAPEL DE LA ECONOMÍA EN LA  
LITERATURA**



Claudio Moyano Arellano  
Iris de Benito Mesa  
(Eds.)

**NARRAR EL CONFLICTO ECONÓMICO:  
EL PAPEL DE LA ECONOMÍA EN  
LA LITERATURA**



**EDICIONES**  
Universidad  
Valladolid



Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

Claudio Moyano Arellano

Iris de Benito Mesa (Eds.)

Ediciones Universidad de Valladolid. 2021

Maquetación y diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

ISBN 978-84-1320-120-7

*A Antonio García del Río*  
*In memoriam*



## ÍNDICE

Introducción: De la economía a la literatura, o cómo se puede narrar el conflicto económico .....	11
El mendigo en la poesía de José Jiménez Lozano por Raúl Enrique Asencio Navarro.....	17
<i>Mineros</i> : apuntes del subsuelo para una tragedia por Anna Cacciola .....	31
Contra la vida activa: ocio y precariedad en Vivian Abenshushan por Borja Cano Vidal.....	45
Y de pronto nos mandaron <i>A la puta calle</i> : el caso Cristina Fallarás por Iris de Benito Mesa .....	59
Antonio Pereira, uno de los nuestros: economía y poder en <i>Cuentos de la Cábila</i> (2000) por Raquel de la Varga Llamazares .....	75
Formas y sentido del discurso de la pobreza en la literatura de Bolaño. Configuración del mito del escritor maldito por Alexandra Dinu .....	89
El mérito personal como factor de progreso social en el teatro dieciochesco: el caso de <i>El pretendiente y la mujer virtuosa</i> (1782)por Alberto Escalante Varona .....	107

La figura del quinqui como la otra cara del desarrollismo español: formas de subsistencia, delincuencia y marginalidad en <i>Los quinquis de Madriz</i> y «Vida de quinqui» de José María Rodríguez Méndez por Antonio García del Río .....	123
Los <i>gangster</i> también declaman: una representación de la estratificación social en las letras de <i>trap</i> por Francisco José Jurado Pérez .....	139
El imaginario del <i>zombie</i> en <i>Cipango</i> de Tomás Harris: reflexiones desde la poesía chilena sobre el neoliberalismo por Mónica Moreno Ramos .....	153
<i>El Olivo</i> : desarraigo lingüístico y ecocrítica por Adrián Mosquera Suárez .....	171
La reforma agraria de 1932 en la obra de Francisco Valdés, un ejemplo de evolución ideológica por Guadalupe Nieto Caballero.....	185
La riqueza de los bienes intemporales. El papel de la economía en dos hagiografías castellanas por Celia Redondo Blasco.....	199
Dotes, indianos y apuestas: el poder del dinero en una comedia de Ángela de Acevedo por Antía Tacón García.....	215
«Amb diners s'arregla tot». la problemática económica en la novela negra de Jaume Fuster y Manuel Vázquez Montalbán por Magdalena Wegner.....	229

## DE LA ECONOMÍA A LA LITERATURA, O CÓMO SE PUEDE NARRAR EL CONFLICTO ECONÓMICO

La literatura, al igual que todas las manifestaciones culturales de una sociedad, se encuentra influida, determinada, por el entramado económico y político en el que viven los autores que la cultivan, y no solo en el nivel temático, sino que los escritores se encuentran condicionados por las circunstancias materiales en las que producen sus textos, y esto es algo obvio aunque en algunos momentos se haya primado la imagen del escritor como alguien casi etéreo que se mantenía al margen del contexto sociohistórico en el que vivía. Para estudiar, precisamente, las complejas relaciones que se dan entre la economía y la literatura, y más en concreto, la literatura en español, se presenta al lector este volumen: *Narrar el conflicto económico: el papel de la economía en la literatura*.

En él, se han reunido los trabajos de quince investigadores que estudian las intersecciones entre la Literatura y la Economía, desde muy diferentes perspectivas y tipologías, como el lector podrá comprobar. El enfoque, así, es amplio, como extensas son también las posibilidades de estudio de esta temática apasionante. En este libro, *Narrar el conflicto económico: el papel de la economía en la literatura*, el lector atenderá a algunas reflexiones y cuestiones de auténtica vigencia actual: ¿puede la literatura no ser ideológica? ¿Cómo son los procedimientos narrativos que se pueden utilizar para contar las crisis económicas? ¿Hay una ruptura inevitable entre ética y estética dentro de la literatura o existen formas para reconciliarlas? Preguntas que no quedan respondidas, en ningún caso, de forma dogmática a lo largo del

volumen, sino que en él se abre un debate en el que los autores, continuamente, proponen al lector nuevas formas de pensar y, por supuesto, de leer.

Se exponen, a continuación, los quince trabajos que constituyen este libro. Raúl Enrique Asencio Navarro, de la Universidad Complutense de Madrid, abre el volumen con un trabajo titulado «El mendigo en la poesía de José Jiménez Lozano». Asencio resalta la poca atención que ha recibido la temática económica y social de la poesía del escritor abulense y propone perseguir la figura del mendigo a lo largo de su obra poética, a través, también, de una interesante comparación con la obra de Simone Weil que se antoja una potente herramienta hermenéutica para comprender algunos poemas de Jiménez Lozano. El mendigo, en la poesía del abulense, termina convirtiéndose en un acicate que intenta conseguir que su voz sea escuchada por el resto de la sociedad.

En segundo lugar, Anna Cacciola, de la Universidad de Alicante, propone en «*Mineros*: apuntes del subsuelo para una tragedia» un estudio de la obra dramática *Mineros*, escrita a dos manos entre Carmen Conde y María Cegarra, e inédita hasta el año 2018 por diversas razones que Cacciola explica con detenimiento. Sobre la obra, Cacciola analiza su hibridismo, la temática social de la obra, articulada en torno al desamparo político de los mineros y la cuestión de género, y su final trágico. Finalmente, Cacciola resalta cómo Conde y Cegarra consiguen poner nombre a la infamia que constituye que el rico consienta el hambre a su alrededor.

Borja Cano Vidal, desde la Universidad de Salamanca, participa en este monográfico con un trabajo titulado «Contra la vida activa: ocio y precariedad en Vivian Abenshushan». En él, se presenta un doble objetivo, centrado en la figura de la mexicana Vivian Abenshushan y su obra *Escritos para desocupados* (2013): por un lado, incluir a esta autora en un panorama teórico-crítico caracterizado por la defensa de la pereza y la improductividad como contraataques ante el capitalismo actual y, por otro lado, exponer la particular estética de Abenshushan, que rompe con todo convencionalismo genérico.

El siguiente trabajo corre a cargo de Iris de Benito Mesa, de la Universidad de Valencia, y se titula: «Y de pronto nos mandaron *A la puta calle*: el caso Cristina Fallarás». En este capítulo, Iris de Benito estudia a la escritora zaragozana Cristina Fallarás y la particular fusión de literatura y periodismo que se produce en su obra, y en especial su novela *A la puta calle: crónica de un desahucio*, en la que Fallarás narra de forma paralela la pérdida de su hogar y el derrumbe de su propia subjetividad, y que Iris de Benito relaciona con otra obra importante en la producción de la autora, *Las niñas perdidas*. En este trabajo, De Benito resalta el carácter intertextual de la obra de Fallarás y subraya el marcado cariz político de la producción de la autora.

Raquel de la Varga Llamazares, de la Universidad de León, participa con el trabajo «Antonio Pereira, uno de los nuestros: economía y poder en *Cuentos de la Cábila* (2000)» y tal y como reza el título, reivindica a Pereira como uno de los

grandes cuentistas españoles de la generación del medio siglo. Raquel de la Varga se centra en el estudio del trasfondo político y social, esto es, del marcado humanismo de la obra de Pereira, lo que le ha hecho merecer la etiqueta de «escritor civil», esto es, un autor preocupado por los ciudadanos que lo circundan, y todo ello centrándose en uno de los últimos volúmenes de Pereira, *Cuentos de la Cábila*, publicado en el año 2000, formado por relatos breves, a caballo entre lo ficcional y lo autobiográfico, y de los que Raquel de la Varga aporta un análisis pormenorizado según las claves de lectura ya indicadas.

Alexandra Dinu, de la Universidad de Barcelona, propone, en su trabajo «Formas y sentido del discurso de la pobreza en la literatura de Bolaño. Configuración del mito del escritor maldito», un estudio de la pobreza como tema en la obra, tanto ficcional como no ficcional, de Roberto Bolaño; en él, en su vida y en su obra, y tal y como demuestra Alexandra Dinu, la pobreza cobra una importancia extraordinaria.

Alberto Escalante Varona, de la Universidad de La Rioja, participa con su trabajo titulado «El mérito personal como factor de progreso social en el teatro dieciochesco: el caso de *El pretendiente y la mujer virtuosa* (1782)», en el que estudia la mencionada comedia, de Manuel Fermín de Laviano (1750-1801). El análisis que Escalante presenta de esta obra se centra en el estudio del mérito personal, tanto a nivel temático como en relación con las condiciones extraliterarias del autor, y relacionándolo, además, con el cambio de mentalidad que se está produciendo en la sociedad del siglo XVIII.

Llegamos al ecuador de este monográfico con Antonio García del Río, de la Universidad de Valencia, que nos propone un estudio sobre el quinqui y la obra de José María Rodríguez Méndez en su trabajo «La figura del quinqui como la otra cara del desarrollismo español: formas de subsistencia, delincuencia y marginalidad en *Los quinquis de Madriz* y “Vida de quinqui” de José María Rodríguez Méndez». Antonio García teje alrededor del quinqui un interesante trabajo sobre las implicaciones que tuvo esta figura en los años del desarrollismo español, y sobre cómo se articularon ciertos discursos de criminalización y marginación alrededor de algunos integrantes de los sectores más populares, cuyo modo de vida chocaba con el modelo de la sociedad que se quería imponer desde las instituciones aún dictatoriales, y todo esto lo contrapone con la imagen que cultiva José María Rodríguez Méndez, en cuyas obras se intenta romper precisamente con esa visión “oficial” estigmatizada del quinqui. Esto le permite asegurar a Antonio García que en el franquismo estos textos de Rodríguez Méndez se erigieron como espacios de resistencia a los discursos oficiales del régimen.

El siguiente trabajo se titula «Los *gangster* también declaman: una representación de la estratificación social en las letras de *trap*» y su autor es Francisco José Jurado Pérez, de la Universidad de Barcelona. En él, se estudia el género del *trap*, o, mejor dicho, sus letras, para analizar cómo en ellas se articula un discurso que

estratifica socialmente a sus actantes. Francisco José Jurado, al analizar algunas de las letras de los traperos más conocidos, concluye que en ellas no hay intento de transformación política, sino solo satisfacción del propio consumo y ensalzamiento de la propia imagen personal.

Mónica Moreno Ramos, de la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Austral de Chile, participa en este libro con su estudio titulado «El imaginario del *zombie* en *Cipango* de Tomás Harris: reflexiones desde la poesía chilena sobre el neoliberalismo». Moreno Ramos elige un poema de Tomás Harris, «Los habitantes de la noche», como ejemplo de su estudio sobre el *zombie* y analiza cómo Harris lo utiliza para realizar una feroz crítica a la sociedad de consumo chilena. Además, en un interesante ejercicio de comparatismo, Moreno Ramos pone en relación el poema de Harris, la película *El amanecer de los muertos vivientes* (1978) de George A. Romero y el poema «Un supermercado en California» del escritor *beat* Allen Ginsberg.

«*El Olivo*: desarraigo lingüístico y ecocrítica» es el título del trabajo que presenta, a continuación, Adrián Mosquera Suárez, de la Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg y la Universidad Carlos III, y en él, analiza la película *El Olivo*, que Icíar Bollán llevo al cine en 2016. Quizá pueda sorprender que en un monográfico sobre literatura española se presente un trabajo sobre una película, pero como bien explica Adrián Mosquera, es indudable el carácter narrativo de los productos cinematográficos. El análisis de la historia de *El Olivo*, por su temática relacionada con la crisis económica, es además pertinente y actual, también debido a la perspectiva ecocrítica que con la que lo aborda Adrián Mosquera, que le hace plantear cómo la venta del olivo, dentro de la película, implica un desarraigo lingüístico interpretable en clave política.

Desde la Universidad de Extremadura, Guadalupe Nieto Caballero propone un trabajo titulado «La reforma agraria de 1932 en la obra de Francisco Valdés, un ejemplo de evolución ideológica». En él, Guadalupe Nieto estudia cómo el hecho histórico de la Reforma Agraria que lleva a cabo el Gobierno de la Segunda República Española influyó de forma decisiva en el escritor Francisco Valdés, sobre todo después de ver cómo sus propiedades fueron invadidas, y cómo esta influencia se deja ver en su producción literaria.

La siguiente aportación, titulada «La riqueza de los bienes intemporales. El papel de la economía en dos hagiografías castellanas» corre a cargo de Celia Redondo Blasco, de la Universidad Pompeu Fabra. En este trabajo, se revisa el movimiento de las betas y visionarias y se relaciona con la concepción de pobreza y caridad imperantes en la Europa de la Edad y se estudian dos hagiografías castellanas, la *Vida de María García* y la *Vida de María de Ajofrín* y se analizan los problemas ecdóticos de ambos textos, además de resaltar el dispar entendimiento de la economía presente en los dos.

Antía Tacón García, de la Universidad de Santiago de Compostela, interviene a continuación con el estudio que lleva por título «Dotes, indianos y apuestas: el poder del dinero en una comedia de Ángela de Acevedo», en el que estudia cómo los factores económicos determinan la trama, los personajes y el lenguaje de la comedia *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, de la dramaturga de origen portugués Ángela Acevedo. Antía Tacón defiende que esta comedia debe entenderse dentro del contexto de crisis social y económica del siglo XVII y, así, propone un análisis centrado en tres elementos: la dote, la figura del indiano que vuelve de América y la condena del vicio del juego.

Por último, cierra este monográfico Magdalena Wegner, de la Universidad de Adam Mickiewicz de Poznań, con un trabajo titulado: «“Amb diners s’arregla tot”. La problemática económica en la novela negra de Jaume Fuster y Manuel Vázquez Montalbán». En él, Wegner compara la novela negra de Fuster y de Montalbán escritas durante el tardofranquismo y la Transición, en concreto: *De mica en mica s’omple la pica* y *Los Pájaros de Bangkok*, y esta comparación sobre cómo se reflejan los problemas económicos en ambos textos le permite resaltar a Wegner cómo la novela negra es un vehículo idóneo para la denuncia social.

El lector encontrará que cada uno de estos quince capítulos abordan temáticas muy diversas, pero hay que entenderlas todas ellas como distintas perspectivas que permiten abordar el estudio de la compleja relación existente entre la literatura y el conflicto económico.

Para terminar estas palabras preliminares, me gustaría, a título personal, agradecer, en primer lugar, el trabajo de mi compañera Iris de Benito Mesa en la edición de este monográfico; en segundo lugar, la colaboración y apoyo del resto de los integrantes de la Junta Directiva de la Asociación Aleph de Jóvenes Investigadores en Literatura Hispánica (Núria Lorente, Raúl Molina, Miguel Ángel Gómez, Juan Martínez y Rafael Massanet), en cuyo cálido seno nació la idea de este libro y, en tercer lugar, a Alfonso Martín Jiménez, Director de Ediciones de la Universidad de Valladolid, cuya generosidad a la hora de acoger este proyecto ha sido enorme. Gracias a todos ellos.

Claudio Moyano Arellano



RAÚL ENRIQUE ASENCIO NAVARRO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**EL MENDIGO EN LA POESÍA  
DE JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO**



## 1. JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO CONTRA LA CONTEMPORANEIDAD

José Jiménez Lozano nació el 13 de mayo de 1930 en Langa, Ávila. Durante muchos años ejerció como periodista y trabajó como redactor, subdirector y director del periódico *El Norte de Castilla*, al igual que lo hicieron otros notables escritores como Miguel Delibes o Félix Antonio González. Su obra literaria es extensa y variopinta: veintiséis novelas, doce libros de cuentos, nueve poemarios, siete diarios, así como numerosos ensayos de distinta índole y extensión. Ha recibido el Premio Castilla y León de las Letras (1988), el Premio de la Crítica por *El grano de maíz rojo* (1989), el Premio Nacional de las Letras Españolas (1999) y el Premio Cervantes (2002), entre otros reconocimientos. Como se puede apreciar por la índole de sus galardones, la atención se ha focalizado en su producción en prosa. Lo mismo ocurre en el ámbito académico y editorial: los estudios sobre su poesía son escasos y muchos de sus poemarios están completamente descatalogados.

Hay algunos motivos que podrían explicar esta desatención. El más evidente es de orden estructural, a saber, el limitadísimo impacto que la poesía tiene en España si la comparamos con otras formas de escritura como el ensayo y la novela. Dado que el tema que reúne aquí estos textos es la relación que guarda el dinero y la literatura, una buena cifra para arrojar luz sobre el peso de la poesía es la de facturación anual que ofrece la Federación de Gremios de Editores de España. En 2017, la poesía facturó 7 millones de euros, muy poco si lo comparamos con la facturación de novela: 407,57 millones de euros (FGEE, 2018)

Otro motivo es la publicación tardía de sus poemas. Su primer poemario, *Tantas devastaciones*, aparece publicado en 1992, veinte años después de que su primera novela llegara a las librerías. «El primer libro se publicó porque lo hizo un amigo a quien dejé unos poemas. Probablemente no se me hubiera ocurrido publicar poemas, o esto pienso ahora, y que no tendría que haber reincidido» (Jiménez Lozano, 2018: 10). Así, *Tantas devastaciones* inaugura la colección de poesía Cortalaire de la editorial de la Fundación Jorge Guillén, dirigida por Antonio Piedra. Esta aparición a destiempo del resto de su producción y aquella concepción de que la escritura poética es algo accidental y en lo que no debería haber reincidido han colaborado a que sus poemarios pasaran como algo anecdótico para el mundo cultural.

Aquel primer poemario fue seguido por *Un fulgor tan breve* (Hiperión, 1995), *El tiempo de Euridice* (Fundación Jorge Guillén, 1996), *Pájaros* (Huerga y Fierro, 2000), *Elegías menores* (Pre-Textos, 2002), *Elogios y celebraciones* (Pre-Textos,

2005), *Anunciaciones* (El Gato Gris, 2008), *La estación que gusta al cuco* (*Pre-Textos*, 2010) y *Los retales del tiempo* (La Veleta, 2015). Si hacemos un repaso a los trabajos que se han hechos sobre su poesía, descubriremos que son escasos y que en su mayoría se centran en la contemplación de la naturaleza concebida como Creación y en la raigambre de su obra en los textos bíblicos (Arbona Abascal, 2018; Andrés Ruiz, 2006; S. Park, 2009). Sin dejar estos temas apartados, pues son cruciales y transversales a toda su obra, en estas páginas nos dedicaremos al análisis de otra de las ramas de su poesía, a saber, aquella que se dedica al comentario de las circunstancias económicas y culturales de la sociedad. La pobreza, la desigualdad, la marginalidad, la mediocridad del político y la hipertrofia mercantil del capitalismo de las sociedades contemporáneas son problemas que inquietan a José Jiménez Lozano y que aparecen en toda su obra. Los hallamos también en sus ensayos y cuadernos de apuntes como este que escribe en 1984:

La crisis económica, o lo que se llama así para racionalización y consuelo de quienes más acerbamente la padecen, y la revolución tecnológica –en realidad mínima, pero muy enfatizada y proclamada- convierten cada día más a la vida política en puro empirismo de la circunstancia de cada día, mero oportunismo. El espíritu de la sociedad de consumo y la eterna conciencia de la modernidad [...] hacen el resto de la obra de corrupción y pudrimiento sociales, de deshumanización con retórica de superhumanización (Jiménez Lozano, 1992a: 46).

Esta mirada crítica y hastiada que dirige a la contemporaneidad también se refleja en novelas como, por ejemplo, *Las sandalias de plata* (Seix Barral, 1996), donde unos políticos y terratenientes convierten el pueblo en el que ocurre la trama de *San Manuel Bueno, mártir* de Miguel de Unamuno, en un vertedero nuclear. Y, desde luego, también la hallamos en su obra poética, sobre todo en los poemarios más tempranos. En ellos, y más concretamente, en los poemas en los que José Jiménez Lozano aborda este tipo de problemas y circunstancias emerge la figura del mendigo o del vagabundo como víctima última de los males mentados. En las páginas que siguen, haremos un recorrido por la obra poética de José Jiménez Lozano siguiendo las huellas del mendigo con la intención de entender mejor la manera con la que el poeta comenta las injusticias de su tiempo, qué papel juega el mendigo en su obra y cómo éste nos habla de las relaciones que la poesía guarda con la realidad económica, social y cultural.

## 2. LA ELECCIÓN DE LOS MENDIGOS COMO MOTIVO POÉTICO

La obra de José Jiménez Lozano está compuesta por personajes que viven en los márgenes de su tiempo. No le interesan lo que él llama los Grandes Relatos, es decir, aquellos relatos que pretenden dar una visión unitaria y dogmática del mundo, muchas veces vinculados a ideologías o a esfuerzos propagandísticos. A estos opone los relatos humildes. El autor explica esta distinción poniendo como ejemplo al

narrador del *Éxodo*, el cual decidió arrancar su historia con dos comadronas que deciden desobedecer la orden del faraón de asesinar a todos los recién nacidos hebreos de sexo masculino:

El narrador [...] solo tiene ojos para ellas [Siprah y Puah], [...] es ciego para los resplandores de la corte faraónica; [...] no le importan los nombres de los príncipes, ni la gloria entera de sus hazañas, sus Grandes Relatos guardados por sus escribas para memoria eterna (Jiménez Lozano, 2003: 70-71).

Las lavanderas, los inocentes, los maestrillos y los mendigos son personajes que suelen poblar sus narraciones y sus poemas. Todos ellos comparten con Siprah y Puah su condición marginal: todos ellos son extraños al poder. Su posición social, mísera en ocasiones, su carencia de bienes o de reconocimiento les liberan de actuar según las inercias y los mandatos de las sociedades. Los mendigos, de entre ellos, son los que mejor cristalizan esa opresión, esa negación de la identidad a lo largo de la Historia y esa libertad que mana de la pertenencia a los márgenes. De ahí, que Jiménez Lozano los prefiera para canalizar su crítica. Así, como escribe Carlos Marín Aires: «La preferencia por la mendiga es, por tanto, una decisión ética y, al mismo tiempo, una elección estética» (2005: 460).

En los poemas de José Jiménez Lozano, los mendigos tienen los trabajos más duros, siempre al servicio de otros. Se puede apreciar cómo en esa entrega a lo ajeno, sus manos, sus herramientas de trabajo, van perdiendo sensibilidad, se tornan torpes. En la pieza «Las manos de la mendiga», el poeta nos las describe. Están «trabajadas y deformes», «ásperas y descoyuntadas» (Jiménez Lozano, 1992b: 37) debido a las labores a las que se dedican:

Están solo avezadas a lavar ropa ajena,  
coser ajeno ajuar, cocinar agua pura,  
deshilvanar la telaraña del tiempo,  
tejer anea para una silla,  
sostener la jofaina de los vómitos y los vasos  
con las heces de los otros, los desechos  
(Jiménez Lozano, 1992b: 37).

Las ocupaciones a las que son relegados los mendigos les dejan las manos destrozadas e inservibles para otro tipo de trabajos más sofisticados o de mayor cualificación: «No sabrían tomar una pluma entre sus dedos, / ni un pincel, ni un pomo de perfume, / ni una delicada tela o un espejo» (Jiménez Lozano, 1992b: 37). Sin la habilidad ni la posibilidad de ejercer un trabajo mejor, quedan recluidos en los estratos sociales más bajos, sin reconocimiento. No debe extrañarnos, por tanto, que ninguno de los que aparece en su obra tenga nombre o que su infamia se haga evidente cuando aparece junto alguna personalidad histórica. En el poema «Muerte de Proust», Jiménez Lozano cuenta, con una buena dosis de ironía, cómo la muerte

se muestra respetuosa frente a la figura del escritor mientras que al mendigo le arrebató la vida sin ningún tipo de consideración:

De manera que la Señora Muerte  
proustianamente se anunció, proustianamente  
dejó su perfumada tarjeta de visita.  
¡Quién lo diría! La muy zorra  
había matado de un vómito de sangre  
a un mendigo, un cuarto de hora antes.  
Pero, por la literatura, mostró esos modales,  
por no hacer ruido, no molestar a un genio  
(Jiménez Lozano, 1995: 133).

Los mendigos y las mendigas de José Jiménez Lozano tampoco tienen casa y aparecen siempre a la intemperie, sufriendo el frío y las inclemencias de la noche. La luz de la mañana alumbra en algunos de sus poemas a las mendigas tiritando (José Jiménez Lozano, 2005: 182) o incluso sus cadáveres congelados sobre la nieve:

¡Qué blancor el de la escarcha,  
tan puro! Pero, a veces,  
mortaja de mendigo o gorrioncillo ha sido.  
Sábana santa.  
No la pises  
(Jiménez Lozano, 2005: 13).

La intemperie del mendigo es también la intemperie del pájaro. Ambos sufren la crudeza del frío invernal y corren el riesgo de despertar congelados y, sin embargo, recorren el mundo al margen de las preocupaciones terrenales. Se muestran alegres a pesar de las inclemencias que experimentan, como se aprecia en «Fulgor matutino»:

Rompe la mendiga el hielo,  
y lava su ropa sosegadamente.  
Luego corretea como un pájaro,  
y extiende,  
para que el sol la vea limpia,  
su alegría  
(Jiménez Lozano, 2005: 14).

Como se puede leer, Jiménez Lozano ensancha la comparación entre el pájaro y el mendigo hasta trazar una relación de solidaridad, que se amplifica en otros poemas como «Mendigo muerto». Allí las aves «tejen» con sus patas una suerte de cenefa o filigrana decorativa alrededor del cadáver tan bella que «ni los Faraones, ni

los Césares, / tuvieron tal armiño en sus días de gloria, / ni en sus tumbas» (Jiménez Lozano, 2000: 37).<sup>1</sup>

Todos estos motivos, a saber, el estrato social en el que se hallan y las labores a las que se dedican; su nulo reconocimiento social; su vida a la intemperie y los rasgos como la libertad que se le atribuyen comparándolo con el pájaro convierten el arquetipo del mendigo en el perfecto *outsider*. Además, es importante recordar que su lugar durante el día es la calle o el soportal de la iglesia. Allí suplica y pone las manos en forma de cuenco para pedir una moneda. Es víctima de la pobreza y la miseria y, al mismo tiempo, es testigo de lo que acontece en la calle. En el poema «Mendiga ciega», esta se nos presenta como una suerte de mártir que sostiene el peso del mundo:

Mano extendida de mendiga ciega  
ya ni pedía limosna, era  
una cariátide tallada en la desgracia,  
y, aquella calle céntrica  
sostenía el techo del mundo  
(Jiménez Lozano, 2010: 109).

Desde el estatismo de su súplica, la mendiga ve pasar a las gentes un día tras otro: ve los usos y las costumbres, las modas, los avances y los retrocesos de las sociedades y todo ello lo hace desde su insignificancia, desde la lejanía y la lucidez que le otorga la distancia de los márgenes. La mirada del mendigo, aunque vaya acompañada de su silencio, le sirve al poeta para juzgar como absurdas algunas facetas o momentos de nuestra historia reciente. «Golpe de Estado, en Bolivia» es un buen ejemplo:

El anciano indito masticando  
hojas de los árboles sagrados  
vio pasar los carros y cañones,  
el poder y la gloria de los Césares:  
hacia la muerte, hacia la sangre,  
hacia la nada iban en su triunfo,  
y él permanecía en su pobreza  
como un dios de cuarzo inalterable  
con su corona de hambre y el dorado  
centro de la amargura entre sus manos.

---

<sup>1</sup> Tanto el cadáver del mendigo como el del pájaro llegan a ser objeto de una mirada estetizante. El propio poeta parece darse cuenta de ello y llega a escribir un poema titulado “*Cauté!*”, en el que advierte de los peligros de convertir el dolor en objeto de deleite estético. «¡Qué hermosos son los dienteclillos / del rocío, en el jardín de otoño! Pero / ¡cómo tiemblan el gorrioncillo y el mendigo! / ¡Ten cuidado con la estética!» (Jiménez Lozano, 2010: 115).

Ni los ojos abrió ante los soldados  
 y ni la moneda del desprecio  
 podrían arrebatarse con sus sables.  
 Hacia la muerte, hacia la nada iban,  
 ¡tan deprisa los milites!  
 (Jiménez Lozano, 1995: 58).

Es cierto que la actitud del anciano frente a los militares es de total pasividad. No es un héroe, pero en su desprecio y en el gesto con el que los ignora se halla el valor de su postura. Frente a las naderías que los militares y su beligerancia persiguen, se nos describen las cualidades del mendigo que los ve pasar como tesoros o como piezas de un botín mayor. Su quietud como la de un «dios de cuarzo», su «corona de hambre», «el dorado centro de la amargura entre sus manos» y la «moneda del desprecio» conforman una imagen que habla de la posibilidad de una riqueza alternativa a la terrenal. Este «indito», al igual que el resto de los mendigos, ve los horrores del mundo suceder ante él y, en su martirio, lo único que parece consolarle es la promesa de otra riqueza que no es la de este mundo. Y esa promesa es, en la obra de Jiménez Lozano, de índole religiosa, es decir, la promesa de un Paraíso que está por llegar:

Somos mendigos de diez generaciones  
 o más, de treinta generaciones de andrajosos,  
 que creyeron siempre una palabra antigua:  
 «El año que viene, el Paraíso».  
 [...]  
 Fuimos apaleados, ahorcados, y enterrados vivos,  
 pero aquí estamos, como reyes, en Westminster,  
 de pie y con las manos hacia arriba,  
 implorando el cumplimiento exacto  
 de la palabra antigua  
 (Jiménez Lozano, 1996: 102).

El consuelo religioso de la entrada en un Paraíso próximo engrana con el comentario social o económico. En el poema «Sin condena» lleva a cabo una suerte de reinterpretación de la sentencia de Jesús de Nazaret: «Es más fácil que un camello pase por el ojo de la aguja, que el que un rico entre en el Reino de Dios» (Marcos, 10: 25). En él, Jiménez Lozano describe una escena en la que un hombre se encuentra una mañana con que todos los mendigos de la historia están subiendo a un tren para partir hacia el Juicio Final. Se sorprende de que no viniera anunciado en el periódico o de que su dinero no tuviera valor y que, al igual que ocurría en el poema «Golpe de Estado, en Bolivia», los mendigos poseyeran riqueza:

Había una larga fila atestada de mendigos  
 con sus carteras bien repletas de dinero:

los ahorros  
 de muchos años de miseria, fríos, hambre,  
 manos extendidas en balde, y expulsiones  
 policíacas; gran inversión rentable  
 si mirabas  
 (Jiménez Lozano, 1996: 203).

A un lector no cristiano podría parecerle insatisfactoria y consoladora esta manera de concebir la desgracia y la pobreza que José Jiménez Lozano nos muestra en sus poemas. Evidentemente, su respuesta a la injusticia es religiosa, dado que su resolución llegará de la mano de Dios y con el Juicio Final. No obstante, su respuesta no acaba ahí, en un mero aplazamiento del bienestar, sino que, como veremos, también se torna en tono de denuncia, en recriminación irónica contra la injusticia de este tiempo y de este mundo.

### 3. SIMONE WEIL Y LA REVELACIÓN DE VERDADES

«La persona y lo sagrado» de Simone Weil es un texto que ha influido poderosamente<sup>2</sup> en la obra de José Jiménez Lozano. Sabemos esto por la recurrencia con la que el escritor se refiere al siguiente fragmento del texto:

Un idiota de pueblo, en el sentido literal de la palabra, que ama realmente la verdad, aun cuando tan solo emitiera balbuceos, es en cuanto al pensamiento infinitamente superior a Aristóteles. Está infinitamente más próximo a Platón de lo que Aristóteles lo haya estado nunca (Weil, 2010: 31).

Un par de casos para ejemplificar dicha recurrencia serían, en primer lugar, la cita explícita que hace en el discurso que da con motivo de su nombramiento como Doctor Honoris Causa en Humanidades por la Universidad Francisco de Vitoria y Socio de Honor de la Asociación para la Investigación y la Docencia Universitas<sup>3</sup> o

---

<sup>2</sup> Un buen ejemplo de la influencia que dicho texto ha ejercido sobre la obra de José Jiménez Lozano puede encontrarse en su novela *Las sandalias de plata*. En ella elabora un juego intertextual con *San Manuel Bueno, mártir* de Miguel de Unamuno según el cual se busca reinterpretar y corregir el sentido de la obra según la idea de Simone Weil de que está más cerca de la verdad el idiota del pueblo que el mismo Aristóteles. La información aparece ampliada en «Huellas de *San Manuel Bueno, mártir* de Miguel de Unamuno en *Las sandalias de plata* de José Jiménez Lozano» (Asencio Navarro, 2018).

<sup>3</sup> «El "idiota de aldea" -dirá Simone Weil - siempre estará más cerca de Aristóteles de lo que Platón pudo estarlo jamás» (Jiménez Lozano, 2008).

la que hace en *El narrador y sus historias*.<sup>4</sup> Sin embargo, la confluencia que se da entre la obra de Jiménez Lozano y Simone Weil es más profunda que el comentario de este fragmento. De hecho, hay mucho de «La persona y lo sagrado» en cómo Jiménez Lozano trata y elabora los poemas en los que aparece el mendigo. Por esta misma razón, lo más conveniente será acudir al texto Simone Weil y extraer de él ciertas claves que puedan arrojar luz sobre la obra de nuestro autor.

Para Weil, lo más sagrado en el ser humano es su sed de justicia innata y que dicha sed llevaría a aquel que ha sido herido a formularse siempre la misma pregunta: «¿Por qué se me hace daño?» (Weil, 2010: 18). El que ha sido violentado o ha sido víctima de una injusticia lanza instintivamente esa pregunta, pero según la autora, en muchas ocasiones no se dan las condiciones necesarias para que la voz de la víctima pueda ser oída. Esto ocurre bien porque el agraviado no tiene los medios suficientes para expresarse, es decir, que no ha recibido la educación suficiente y su manejo del lenguaje no alcanza a exponer su caso como este lo requeriría, bien porque no hay «una atmósfera de silencio y de atención en la que ese grito débil y torpe puede hacerse oír» o bien porque no hay en el poder «hombres capaces y deseosos de oírlo y de entenderlo», y matiza:

Aquellos que más a menudo tienen ocasión de sentir que se les hace un daño son los que menos saben hablar. Nada más horroroso, por ejemplo, que ver en un tribunal a un desgraciado balbucear ante un magistrado que lanza ocurrencias graciosas en un lenguaje elegante (Weil, 2010: 19).

Los vagabundos, los torturados y, en definitiva, los menos favorecidos «suplican silenciosamente que se les proporcione palabras para expresarse [...] palabras que expresen la verdad de su desgracia; que, a través de circunstancias exteriores, hagan perceptible el grito lanzado siempre en silencio: “¿Por qué se me hace daño?”» (Weil, 2010: 29-30). Sin embargo, solo aquellos que tienen «la virtud sobrenatural de la humildad en el dominio del pensamiento» pueden llevar a cabo dicha labor. Solo aquellos que puedan ser como el «idiota del pueblo» podrán poner voz a los desgraciados porque para oír su voz, para entrar en la verdad es necesario «el propio anonadamiento», es decir: «haber vivido mucho tiempo en un estado de total y extrema humillación» (Weil, 2010: 32). Para la pensadora existe una alianza natural entre la verdad y la desgracia porque tanto una como la otra acostumbran a permanecer en silencio sin que podamos escucharlas, como misterios que piden ser desvelados. La comparación con la que lo ejemplifica es la siguiente:

---

<sup>4</sup> «El ser de desgracia, *l'idiot de village*, está más cerca de Platón de lo que jamás pudo estarlo Aristóteles, y el mundo de su desgracia sólo los más altos genios de la humanidad han podido penetrarlo, y no siempre» (Jiménez Lozano, 2005: 23).

Del mismo modo que un vagabundo acusado ante el tribunal por haber cogido una zanahoria de un campo, está plantado ante el juez que, cómodamente sentado, desgrana elegantemente preguntas, comentarios y bromas, mientras que el otro consigue apenas balbucear, así también está plantada la verdad ante una inteligencia ocupada en establecer elegantemente opiniones (Weil, 2010: 32).

La verdad para Weil se yergue ante la inteligencia y ante los doctos. Si se quiere alcanzar, uno ha de desbaratar la elegancia de su formación y su talento para poder escucharla. Lo mismo ocurre si se quiere escuchar la súplica del vagabundo. Se debe hacer un importante ejercicio de empatía, de desprenderse de la comodidad propia para hacer de uno el dolor y la desgracia ajenas, «anonadar la propia alma», como dice la autora. «Por este motivo no hay esperanza para el vagabundo en pie ante el magistrado. Si a través de sus balbuceos sale algo desgarrador, que taladra el alma, no será oído por el magistrado ni por el público. Es un grito mudo», (Weil, 2010: 34) acaba sentenciando la pensadora.

El vagabundo del que habla Simone Weil, al igual que los mendigos de José Jiménez Lozano, balbucea o grita mudamente frente a un mundo que no quiere o no puede escucharlos. La sola presencia tanto de uno como de otro dan testimonio verdadero de la injusticia de nuestro tiempo y, lanzan, aunque sea de manera silenciosa, un grito de denuncia al mundo a través de la pregunta «¿Por qué se me hace daño?» Como veníamos indicando, Jiménez Lozano ha leído y comentado en varias ocasiones este texto. De hecho, hay en su obra poética un excelente ejemplo en el que resuena el eco de las ideas de Weil.

«Epigrammata» es el título del colofón de *Un fulgor tan breve* y conforma, con diferencia, el grupo de poemas en los que más dura y contundentemente se critican cuestiones económicas y culturales. Coincide esto con que un mendigo habla por primera vez en «Asamblea del Fondo Monetario Internacional», poema que abre con unos versos que describen una reunión de poderosos mandatarios, en la que todos «tan peinados, tan calvos, / llegados desde los cuatro puntos de la tierra, / con sus trajes tan caros, sus carteras, / sus zapatos lustrosos, sus papeles» están haciendo cálculos sobre la vida humana:

Multiplican, dividen, suman, restan,  
raíz cuadrada, funciones y números complejos  
sobre los años que un indito, un negro,  
un hombre sin trabajo puede ser sin comer  
(Jiménez Lozano, 1996: 231).

En el poema, Jiménez Lozano nos muestra una visión de la economía y la política casi distópica en la que los dirigentes del mundo organizan los sistemas económicos y culturales como quien da comer a un voraz Leviatán que devora vidas:

«Señores,  
 es duro decirlo, pero necesitamos  
 más sangre de pobre,  
 más destrucción de mundo,  
 nos estamos quedando muy delgados con la baja  
 de los valores éticos»  
 (Jiménez Lozano, 1996: 231).

Son las grandes inteligencias de nuestro tiempo, los políticos de la Banca Mundial, del Fondo Monetario y hasta los galardonados con premios Nobel los que están de acuerdo con este «diagnóstico, científico, inapelable». Sin embargo, en medio de la reunión del FMI, aparece un mendigo que se atreve a formular una pregunta.

Sólo un mendigo planteó una pregunta,  
 mientras mostraba su brazo como un palo  
 -cauquéctico se dice, guardemos las formas-:  
 «¿Cómo están tan bien alimentados mis señores,  
 comiendo huesos y estas pobres carnes:  
 barroco, puro adorno?»  
 (Jiménez Lozano, 1996: 231).

El mendigo aparece desde la completa periferia de dicho contexto: es un elemento extraño, atípico y sorpresivo que, asombrado por la barbarie y la nadería con la que estas personas organizan el mundo, se atreve a preguntar. Y es, en esencia, la misma pregunta de la que hablaba Simone Weil, solo que con una notable carga irónica. Nos muestra a este mendigo alzando su brazo y queriendo señalar los sanos y bien comidos que están aquellas personas para llevar una alimentación a base de «huesos» y «pobres carnes» tan cauquécticos como los suyos y los de otros como él. Es el mendigo irrumpiendo en medio de las inercias del mundo para preguntar, ahora bien, con retranca, aquello de «¿Por qué se me hace daño?» El tono irónico y socarrón y la antropofagia con la que los ricos solucionan el problema de los pobres nos recuerda a aquel ensayo que escribió Jonathan Swift, «Una modesta proposición».<sup>5</sup> En dicho texto, Swift lanza una posible solución para acabar con la ingente pobreza infantil que amenaza Irlanda: que los progenitores pobres vendan sus niños a matrimonios más ricos dado que el infante es «at a year Old a most delicious

---

<sup>5</sup> Sabemos que José Jiménez Lozano tiene constancia de dicho ensayo dado que aparecen comentarios a su lectura en sus diarios: «Swift escribió una propuesta para eliminar a los segundos [los pobres], cuya necesidad, por otra parte, como mano de obra barata, ha bajado muchísimo y seguirá bajando» (Jiménez Lozano, 1986: 20).

nourishing and wholesome Food, whether Stewed, Roasted, Baked, or Boiled; and I make no doubt that it will equally serve in a Fricasie, or a Ragoust» (Swift, 1967: 23).

El poema prosigue, y, al igual que ocurre con los balbuceos del vagabundo de Weil, la revelación del mendigo, antes que hacer evidente una nueva realidad o cambiar de parecer a estos hombres, les hace reafirmarse en sí mismos. Ni siquiera le contestan y se limitan a, como diría la escritora francesa, establecer elegantemente opiniones:

«Escuela, televisión, radios y periódicos  
es lo que se precisa», dijeron los del Fondo Monetario.  
«La ignorancia de este hombre es un escándalo  
para las democracias. Un escándalo»  
(Jiménez Lozano, 1996: 231).

La cultura y la escolarización parecen ser la solución. Recordemos que sobre esto también escribió Weil en «La persona y lo sagrado». La educación es uno de los tres requerimientos que la autora francesa enumeraba para que la voz de los desgraciados pudiese oírse y resonar entre nosotros. Sin embargo, no encontramos ni rastro de las otras dos condiciones en el poema de Jiménez Lozano: ni hay una atmósfera de silencio ni una predisposición de escucha y entendimiento. La pregunta incomoda. La sola presencia del mendigo incomoda, y por ello, al concluir la reunión deciden que lo mejor es deshacerse de él y de todos los mendigos: «Y añadieron, por lo bajo, para la policía: / “No debe haber mendigos, / se vuelven locos”» (Jiménez Lozano, 1996: 232).

Como hemos visto en la primera parte del trabajo, Jiménez Lozano escoge los mendigos y las mendigas para ponerlos en el centro de la acción de sus poemas porque encajan a la perfección en su gusto por las historias humildes, periféricas y marginales. Sus mendigos viven en la intemperie, se dedican a las labores que ningún otro quiere llevar a cabo y apenas tienen nombre o voz. Son víctimas y testigos de las barbaries y las injusticias de nuestro tiempo y atesoran la promesa de un Paraíso extraterrenal. No obstante, el mendigo, en la poesía de José Jiménez Lozano, no solo espera y sufre en silencio a que llegue el Juicio Final, sino que se rebela y hasta se burla de quienes los han llevado hasta su mísera situación. La poesía de crítica económica y política no ocupa un lugar protagonista en su producción en verso si la comparamos a otros temas o preocupaciones, ni tampoco es programática ni incendiaria, sin embargo, revive las palabras de Simone Weil e intenta equipararse con el idiota de la aldea para conseguir que oigamos el grito de los desgraciados y de los miserables. O, en palabras de Weil: que el alma se anonade.

## BIBLIOGRAFÍA

- Andrés Ruiz, Enrique (2006), «Tres secretos. La poesía de José Jiménez Lozano», *Homenaje a José Jiménez Lozano*, (coord.) Álvaro de la Rica, Pamplona, Eunsa.
- Arbona Abascal, Guadalupe (2018), «José Jiménez Lozano, maestro de blancos», *TEMBLOR – Asidero poético*, 4, <https://temblorpoesia.com/jose-jimenez-lozano-maestro-de-blancos> (fecha de consulta: 07/08/2019)
- Federación de Gremios de Editores de España (2018), *Facturación del Sector Editorial 2017*. <http://federacioneditores.org/img/documentos/130718-notasprensa.pdf> (fecha de consulta: 07/08/2019)
- Jiménez Lozano, José (1992a), *Segundo abecedario*, Barcelona, Ámbitos.
- Jiménez Lozano, José (1992b): *Tantas devastaciones*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- Jiménez Lozano, José (1995), *Un fulgor tan breve*, Madrid, Hiperión
- Jiménez Lozano, José (1996), *El tiempo de Euridice*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- Jiménez Lozano, José (1996), *Las sandalias de plata*, Barcelona, Seix Barral.
- Jiménez Lozano, José (2000), *Pájaros*, Madrid, Huerga y Fierro.
- Jiménez Lozano, José (2002), *Elegías menores*, Valencia, Pretextos.
- Jiménez Lozano, José (2003), *El narrador y sus historias*, Madrid, Publicaciones de la residencia de Estudiantes.
- Jiménez Lozano, José (2005), *Elogios y celebraciones*, Valencia, Pretextos.
- Jiménez Lozano, José (2008), *Anunciaciones*, Valladolid, El Gato Gris.
- Jiménez Lozano, José (2010), *La estación que gusta al cuco*, Valencia, Pretextos.
- Jiménez Lozano, José (2015), *Los retales del tiempo*, Granada, La Veleta.
- Jiménez Lozano, José (2018), *Los blancos de José Jiménez Lozano. TEMBLOR – Asidero poético*, 4, Madrid
- Martín Aires, Carlos (2005), «José Jiménez Lozano, poeta», *Literatura actual en Castilla y León. Actas del II Congreso de Literatura Contemporánea*, (coord.) José María Balcells, Valladolid, Ámbito, pp. 457-463
- Park, S. Stuart (2009), *Las hijas del canto. Las aves del cielo en la tradición bíblica y la poesía de José Jiménez Lozano*, Valladolid, Camino Viejo.
- Swift, Jonathan (1967), *Satires and personal writings*, Oxford, London University Press, p. 19-31
- Weil, Simone (2010), «La persona y lo sagrado», *Escritos de Londres y últimas cartas*, Madrid, Trotta, p.17-40

ANNA CACCIOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

***MINEROS:***  
**APUNTES DEL SUBSUELO PARA UNA**  
**TRAGEDIA**



## 1. *MINEROS*: UN INSÓLITO CASO DE TEATRO SOCIAL

En la dramaturgia española, el mundo de la minería ha sido escenario elegido con cierta predilección para teatralizar la crueldad de la lucha de política y los abusos perpetrados por la burguesía contra la clase proletaria. Los primeros ejemplos notables de esa clase de teatro social datan de finales del siglo XIX y comienzos del XX, y se deben a las plumas ilustres de Clarín y Joaquín Dicenta, autores respectivamente de *Teresa* (1895) y *Daniel* (1907). En los años treinta, el joven Miguel Hernández empieza sus merodeos por el mundo dramático con *Los hijos de la piedra* (1935), pieza inspirada en la reprimida revolución de los mineros de Asturias en 1934. Y en la posguerra, Alfonso Sastre poetiza en *Tierra roja* (1954) un conflicto que se sitúa en un lugar muy parecido al de las minas de Riotinto (Serrano, 2008: 404).

El caso concreto de *Mineros* cobra un cariz insólito por la magnitud del proyecto que ambicionaban Carmen Conde (Cartagena, 1907-Madrid, 1996) y María Cegarra (La Unión, 1903-Murcia, 1993), cuya producción artística por aquellas fechas aún no había alcanzado suficiente madurez,<sup>1</sup> por las vicisitudes de redacción y edición de la obra, que permaneció inédita hasta 2018, y por el talante innovador que entraña.

Antes de remontarnos a las claves estilístico-textuales del drama, se hace imprescindible un breve excursus socioeconómico sobre el contexto geográfico y cultural del que se originó el drama. La sierra minera de Cartagena-La Unión es una formación montañosa que se extiende en dirección este-oeste a lo largo de 26 km de costa desde la ciudad de Cartagena hasta el cabo de Palos en la Región de Murcia.

Esta sierra fue intensamente explotada por sus minas de plata y plomo y otros minerales metálicos ya desde la antigüedad, si bien la explotación más intensiva empezó a finales del siglo XIX, determinando un desarrollo extraordinario de los asentamientos próximos a Cartagena y de las infraestructuras portuarias y

---

<sup>1</sup> Recordemos que, a principios de los años treinta, además de unas cuantas colaboraciones con la prensa revisteril, Conde contaba sólo con dos poemarios: *Brocal* (1929) y *Júbilos* (1934), cuya publicación coincidió con la redacción de *Mineros*. En el ámbito teatral, nombramos *A los acrodes de la pavana* (1925) y *Cuando las rosas mueren: boceto de comedia en dos actos* (1926), juveniles y aún inmaduros experimentos dramáticos publicados ambos en el periódico barcelonés *Lecturas*. La primera colección poética de Cegarra data de 1935 y se titula *Cristales míos*.

ferroviarias relacionadas con la minería. Como consecuencia de la riqueza generada por la actividad minera, la burguesía local invirtió sus ingentes fortunas en la construcción de edificios de estilo modernista, que cambiaron por completo la fisonomía urbana.

Sin embargo, en el primer tercio del siglo XX el auge del sector minero de la sierra de Cartagena comenzó un paulatino descenso que, empezado después de la Primera Guerra Mundial por la caída de la demanda de plomo, se encontró de manera exponencial con la crisis económica del 29, hasta provocar el paro de la producción y una despoblación sin precedentes del municipio de La Unión. A postrar esa franja de sociedad no fueron sólo el desempleo y los peliagudos problemas de manutención, sino también el tracoma, la tuberculosis y la elevada tasa de mortalidad infantil (Vilar y Egea Bruno, 1985: 76).

El de los mineros fue un drama que afectó muy de cerca el entorno familiar, personal y profesional de nuestras autoras. Química por oficio (fue la primera mujer española en obtener ese título) y poeta por necesidad, María Cegarra había abierto su propio laboratorio de análisis mineralógico, como auxiliar de la industria que entonces hacía vivir a su ciudad natal.

El precedente literario en su familia lo ocupa el hermano, Andrés Cegarra, poeta y defensor de los derechos políticos y sociales de los mineros. Por la casa de los Cegarra, y debido a la enfermedad que paralizó progresivamente a Andrés debilitándolo hasta su muerte (1928), circulaban otros literatos como el ya mentado Miguel Hernández, Ramón Sijé, Carmen Conde y el marido Antonio Oliver, comprometidos con la causa republicana. Tras el suceso doloroso del fallecimiento del hermano, María publicaría su primer poemario, *Cristales míos* (1935), al que seguiría *Desvarío y fórmulas* (1978). La poeta unionense se sitúa en un terreno tan poco transitado (en aquel entonces) como es el de la reflexión en torno a la realidad, a partir de elementos que arraigan en la materia. En sus poemas no elude la importancia de lo vivencial cotidiano, pero lo transfigura con la introducción de elementos químicos, sustancias orgánicas e inorgánicas y con alusiones a las condiciones de vida de los trabajadores de las minas.

Por lo que se refiere a Carmen Conde, no queremos incidir mucho en su trayectoria vital y poética, por la extraordinaria visibilidad de la que gozó en el contexto cultural de la pasada centuria, tanto por el éxito proporcionado por *Mujer sin Edén* (1947), su obra cumbre, como por su nombramiento como miembro de número de la RAE, primera mujer que mereció tal investidura, infringiendo un tabú secular.

Con una producción inmensa, que respalda el prestigio y la notoriedad adquiridos a lo largo de los años, la cartagenera es hoy en día una referencia imprescindible para la literatura de autoría femenina y una de las voces líricas más poderosas de la posguerra.

No obstante, hay una faceta de su personalidad que resulta ser poco estudiada, cuando no desconocida: su perfil de autora dramática. En efecto, del legado cultural de la cartagenera destaca una ingente cantidad de apuntes y borradores de índole escénica, casi todos inéditos, que testimonian la intensa labor teatral que llevó a cabo con constancia y paralelamente a sus otros trabajos de distinta naturaleza.

El farragoso conjunto de estudios al respecto (sesgados y aproximados), el carácter fragmentario de esa parte de la producción de Conde (se trata, en la mayoría de los casos, de bocetos que han sufrido varios procesos de modificación y revisión) y el hecho de que poquísimas de sus piezas llegaron a publicarse en forma de libro (sólo algunas se publicaron en revistas) han concurrido a incrementar esa vaguedad informativa.

Además, muchos de esos experimentos teatrales de la etapa juvenil se han destruido por voluntad de la propia autora, quien rechazó sus iniciales tanteos por el mundo dramático, tachándolos de «horrendos principios literarios» (Serrano y de Paco, 2007: 212). Insistir en esos aspectos nos parece inevitable para justificar no solo la escasa visibilidad que se dio a ese aspecto de la poeta, sino las dificultades para su sistematización.

Ya en 1989, Díez de Revenga y de Paco subrayaron la dedicación de Carmen al teatro, describiéndola como «autora de una amplia producción dramática, en gran parte inédita y desconocida» (1989: 472).

La primera reconstrucción fidedigna de la labor teatral de Conde se debe a los estudios de Serrano y de Paco (2007), quienes proponen una clasificación general de la misma. En el estudio, que es parte del Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio Consistorial de Cartagena para conmemorar el centenario del nacimiento de la autora, las piezas dedicadas al teatro para adultos resultan organizadas por orden cronológico y repartidas en tres etapas: obras escritas con anterioridad a la Guerra Civil, durante la contienda y posteriormente a ella. Se reserva un pequeño apartado al teatro infantil y juvenil. El compendio realizado por Serrano y de Paco es referencia valiosa e imprescindible para trazar una trayectoria completa de la dramaturgia condiana.

Rubio, en su pormenorizado recorrido por las iniciales andanzas literarias de la autora, además de ofrecer un detallado estudio de sus primeras entregas a la prensa revisteril, destaca también su tempranera afición por la artes escénicas. En efecto, cita por entero *A los acordes de la pavana* (1925), pieza teatral con la que una jovencísima Conde ganó los Juegos Florales convocados por la Asamblea Local de la Cruz Roja de Albacete y que se publicó el mismo año en *Lecturas*, con ilustraciones de Freixas (1990: 116-124). A la reproducción, exenta de cualquier juicio crítico, siguen algunos párrafos extractados de un artículo de Miguel Pelayo (1925), mentor de Conde en esos años, en los que se elogia la comedia premiada.

En efecto, el mismo Pelayo había propuesto a Carmen una colaboración para la redacción de una obra teatral ya en 1924. En un cuaderno privado de la autora, que

lleva el curioso título de *Emocionario*, se puede leer la siguiente anotación, fechada 2 de diciembre de 1924: «Anoche fue a buscarme Pelayo a casa de Mercader, para tratar de unas cosas [...]. Quiere que escribamos una obra de teatro: yo la prosa y él los versos. ¡Estoy por arriesgarme!» (de Paco, 2008: 279). La anécdota sirve para dar cuenta de la precocidad de la inclinación de la autora hacia el teatro, interés que concretó en experimentos literarios que se adelantan a sus primeros poemarios.

A tenor de lo dicho, resulta ser incorrecta la información de Morales quien, en el estudio introductorio a *Nada más que Caín* (1995), primera y única obra escénica que se dio a la imprenta como libro, fija el comienzo de la actividad dramática de Conde en 1936, con la redacción de *Oíd a la vida* (Serrano y de Paco, 2007: 212).

Sobre esa primera etapa de la dramaturgia de la autora diserta De Paco (2007), que ofrece un listado de las primeras piezas compuestas entre 1925 y 1926, con un breve análisis de cada una, destacando su carácter inmaduro y la falta de teatralidad. Sin embargo, puntualiza también la evolución temática y estética que ya se puede apreciar en un lapso de tiempo tan breve.

En los años treinta, consecuencia del contexto sociopolítico en el que se movió e interactuó la cartagenera, también su obra dramática incorpora elementos de denuncia y temática social. Nos referimos a *Mineros*, pieza objeto de análisis del presente estudio. La obra ha permanecido inédita hasta 2018 por varias vicisitudes, entre otras, el carácter político y denunciatorio, que dificultó su estreno en el mundo teatral y editorial, y los problemas ocasionados por la cooperación.

A ellos alude Ferris, en la detallada trayectoria vital de Conde. Pero en su observación, dotada de un examen de las cartas entre Carmen y María, no va más allá del chascarrillo, ya que profundiza únicamente en lo biográfico de la discordia entre las dos mujeres (2007: 337-338).

Garcerá (2018), a quien se debe tanto la publicación de la pieza dramática como del epistolario intercambiado entre la primera licenciada de España en ciencias químicas y la primera académica de la lengua, arroja luz sobre la añosa cuestión de la autoría compartida de *Mineros* gracias al estudio de la correspondencia que intercambiaron las autoras.

Lo de *Mineros* no fue el único teatro en colaboración que escribió Carmen. Serrano (2008: 409) informa de un proyecto teatral que la autora empezó con Amanda Junquera en 1937 y que se quedó inacabado. Después de hacer hincapié en la ya citada experiencia con María Cegarra, la estudiosa ofrece un detallado excursus sobre el denominado *Teatro de Amanda Junquera y Carmen Conde*, drama en el que realidad y ficción se mezclan continuamente, escenificando el proceso de autodescubrimiento de la protagonista, Eva.

De 2011 data la aportación de Ahumada quien, pese a enfocar su tesis doctoral en el teatro infantil y juvenil de Conde, complementa la investigación llevada a cabo hasta el momento sobre la producción dramática de la autora.

## 1. 1. Las problemáticas vicisitudes de redacción y publicación

Escrita en colaboración con María Cegarra Salcedo en 1932-1933, ha permanecido inédita hasta 2018 por varias vicisitudes, en primer lugar, la compositiva. Como se ha mentado en el párrafo anterior, se ha podido remontar, en efecto, a la historia de la composición gracias al epistolario intercambiado entre las dos autoras (Garcerá, 2018). Los problemas surgidos por la autoría compartida ocasionaron no pocos roces y desavenencias, sobre todo a raíz de la decisión de Conde de considerar la aportación de Cegarra meramente «espiritual» y de ocultar su nombre en la portada de la obra, pero incluyendo una declaración inicial en la que se hiciese constar de manera velada su intervención. El gesto provocó el resentido distanciamiento de la química. Sin embargo, como subraya Garcerá, otro elemento que ha de tomarse en cuenta a la hora de justificar la actitud de Conde, además de la escasa disponibilidad de María para la labor literaria, es que «realizaba análisis para las empresas mineras de la zona y el argumento social de la obra, que propugnaba una defensa de los mineros maltratados por sus condiciones de trabajo impuestas por los dueños de las minas, realmente podía tener un impacto negativo en su trabajo» (2018: 16).

En segundo lugar, ese mismo carácter social de la pieza acarreó dificultades a la hora de buscar sus posibles salidas en el mundo teatral o editorial. Si bien Raimundo de los Reyes, director de la edición *Sureste*, quiso publicarla y la misma Margarita Nelken, cuyo empeño a favor de los mineros asturianos durante la Revolución de Octubre de 1934 fue muy notorio, intentó ponerla en escena en Madrid, representada por un grupo dramático izquierdista su estreno se pospuso varias veces, justo a causa de su potencial político. Hasta hubo un intento de publicación por parte de la revista *Ágora* que en última instancia fracasó, como los precedentes.

Aunque se aparcó el proyecto de edición y puesta en escena de *Mineros*, las autoras publicaron de forma individual dos relatos breves, cuya temática giraba en torno al conflicto social del sector minero en aquellos años: «Los pozos muertos» de María Cegarra y «Los vencedores muertos» de Carmen Conde, aparecidos en el diario *Luz* de Madrid y en *Crítica, Revista Multicolor de Buenos Aires*, el 22 de diciembre de 1933 y el 18 de agosto de 1934, respectivamente.

Como adelantado, fue Conde quien retomó el borrador de *Mineros* para revisarlo, modificarlo, ampliarlo y pulirlo en 1937, en plena Guerra Civil, periodo más comprometido y politizado de su producción, en el que se dedica un amplio margen a la redacción de obras de carácter dramático. En la versión definitiva de la pieza, no aparece ya ninguna mención a la colaboración y aportación de Cegarra. En la nota introductoria al drama, Conde afirma rotundamente:

*Mineros* se escribió en el invierno de 1932-1933, hijo del contacto vívido con la tragedia de un pueblo trágico y con unos seres de relieve humano como pocos.

Impresionada por ellos, apenas si me fue posible dar con toda claridad, con todo oficio, mi emoción.

Algunas veces estuvo a punto de estrenarse la obra; otras, de perecer. En estos días tremendos de la guerra que nos desgarró España, *Mineros* ha reaparecido en mis manos como, si de flor, jamás alcanzara primavera más propicia.

Mi corazón se complace en *Mineros* porque se doble símbolo su ser (2018: 31).

Más allá de las vicisitudes compositivas y editoriales, *Mineros* ofrece la oportunidad de asistir, desde el punto de vista de cada autora, al drama social que presenciaron como testigos de una forma de vida que se agostaba de manera ineludible (Garcerá, 2018: 115).

## 2. EL HIBRIDISMO DE LA PIEZA

A la hora de evaluar las peculiaridades estilísticas, lo primero que diagnosticamos en la pieza es cierto hibridismo en su estructura, que a la primera podría obstaculizar su encasillamiento en el género dramático. Para esclarecer ese asunto, mentamos la carta de respuesta de Conde a Eleazar Huerta Valcárcel de la redacción de *Agora*, después del rechazo a la publicación. Así se expresa la autora con respecto al drama:

No es mi obra una obra política, sino humana, dolorosamente humana en cuanto a su fondo; en la forma externa es lírica, tan lírica, que casi no podría ser teatral si no fuera por el final que Ustedes tienen en su poder. Lo único rebelde, visible, de la obra, es el final. Parece mentira que personas que admiten en su revista un poema a las Hijas de María, sean intransigentes con un poema a los hijos de Dios. Pero, en fin, esto importa poco: importa, sí, hacer constar que si de algún lado cae su revista no es precisamente del lado izquierdo, que es el del corazón.<sup>2</sup>

A pesar de lo declarado por la dramaturga, la obra es encuadrable dentro del drama social de intención política y fondo feminista, aunque, como es habitual en la escritora, están presentes elementos de otra naturaleza y estéticas distintas que no llegaron a conjugarse de forma armónica en el texto. Se distingue, claramente, un substrato autobiográfico, perceptible ya en la onomástica de los personajes: María es trasunto literario de la misma Cegarra y Aurora, nombre ficticio con el que la cartagenera escribió su autobiografía *Por el camino, viendo sus orillas* (1986), es *alter ego* de Conde. Muchas son también las referencias a conocidos y familiares que

---

<sup>2</sup> 22 de julio de 1934 (Código signature del Archivo Conde-Oliver: 012.01107).

orbitaron alrededor de las protagonistas.<sup>3</sup> Al contenido realista de la obra se aúna una dimensión abstracta o simbólica, en la que actúan unos seres alegóricos que interactúan con los demás: La Duda, que asaltará a la pareja de Aurora y Antonio al valorar a María como poeta, y Él, entidad sólo visible para María, identificada con la abstracción del amor. Todos estos ingredientes que conforman el drama actúan sobre él en un doble sentido porque lo enriquecen y lo convierten en pieza imprescindible para comprender mejor a las escritoras y a las mujeres de su tiempo, pero suponen también una grave dificultad al considerarlo dentro de un canon teatral establecido. En cuanto a los personajes, Serrano propone una triple clasificación, basada en un criterio que tiene en cuenta tanto su procedencia social como las varias estéticas que predominan en la composición del drama. La estudiosa, por lo tanto, distingue el bloque de la realidad (María, Antonio, Aurora, Leonor, Miguel, El Padre, la Madre, seis mineros, ordenados numéricamente, aunque dos de ellos, el primero y el segundo, tienen nombre propio: Juan y Manuel), el de la irrealidad poética, y el bloque de los poderosos, o sea, de los antagonistas Don Eximio Potentado y sus coadyuvantes (Serrano, 2008: 400-401).

Ese hibridismo de fondo parece contaminar hasta el estilo de la composición. En efecto, debido a su naturaleza social y a la denuncia que entraña, *Mineros* se caracteriza por un tono de tipo propagandístico, caracterizado por apóstrofes líricas, exclamaciones e interrogativas retóricas. Se alcanzan cotas de intenso expresionismo en los pasajes en los que se describen las condiciones de miseria de los mineros. Sin embargo, también afloran bellas imágenes líricas:

Un minero es como una raíz de árbol, y cuando asoma los ojos a la luz echa ramitas y hojas por los labios (2018: 63).

Juan: Tenemos los ojos duros porque estuvimos siempre dentro de la oscuridad y jamás el sol pudo ablandármolo. Tú los tienes de cielo limpio; tus ojos alcanzan matices que a los míos se les escapan. [...] Tenemos las manos torpes, porque sólo tocamos las piedras agrias, oscuras. Tú tienes las manos sensibles, tibias (2018:84).

### 3. LA TEMÁTICA SOCIAL Y EL FINAL TRÁGICO

La cuestión social en *Mineros* se articula alrededor de dos núcleos temáticos específicos: el desamparo político de los mineros y la cuestión de género. Ese enfoque doble se explicaría teniendo en cuenta cuestiones extraliterarias. Tanto Conde como Cegarra pertenecen a una generación de mujeres que se formaron en un ambiente bullicioso de reformismo y renovación que, empezado con el cambio del siglo, llegó

---

<sup>3</sup> El personaje de Antonio es Antonio Oliver, marido de Conde; Leonor es trasunto literario de Pepita, hermana de Cegarra y La voz simboliza la presencia del espíritu de Andrés, el hermano fallecido (Serrano, 2008: 399).

a su cumbre con la experiencia de la Segunda República. No se debe subestimar la trascendencia de esta encrucijada histórica, que marcó profundos cambios en todos los sectores de la sociedad, ni olvidar el impacto y la influencia que tuvo sobre la intelectualidad del momento. Fueron, de hecho, las intelectuales de los años veinte y treinta las que contribuyeron a trazar el camino de la mujer hacia la modernidad y a modificar la representación del colectivo femenino (Acillona, 1993: 4).

Asimismo, cabe destacar que la conciencia civil de nuestras autoras se fraguó justo en este periodo, el de entreguerras, en el que a la acción reivindicativa de las mujeres se sumaba la de los obreros. De hecho, se multiplicaron tanto los movimientos femeninos como los sindicalistas, en sus vertientes comunista, socialista y católica. La politización generada por el cambio de gobierno y la lucha política se enconaron a partir de los años treinta, a raíz de la Gran Depresión, y llegaron a su cumbre con el estallido de la Guerra Civil. Efectivamente, pese al despegue económico que le garantizó la neutralidad en la Gran Guerra, España seguía siendo una sociedad fragmentada, en que la distancia entre proletariado y burguesía se hacía insalvable (Branciforte, 2015: 240). Conde y Cegarra, que conocieron las asperezas del mundo laboral desde muy cerca, simpatizaban con la clase obrera y, en general, con todos los que sufrían penurias.

El conflicto social que copa por entero el primer acto vierte específicamente en la denuncia del estado de pobreza y esclavitud en el que se hallan los mineros:

Juan: A nosotros, no nos atienden nunca; con nuestra miseria se especula en política. Triunfó la República, y toda esa gente patrona, en venganza, cerró los talleres. ¡Y a vivir ellos de sus rentas! Y a mendigar nosotros como perros. Ni el Estado, ni nadie se ocupa de nuestro ahorro (2018: 60).

Manuel: [...] ¿Por qué los hijos de los trabajadores, por qué los hijos de los mineros han de morir entre nuestra rabia impotente, mientras a las crías de los ricos no les falta nada? Si a mí me ha hecho Dios como a los otros hombres, ¿por qué me niega la sociedad el derecho de comer, de vestir, y me castiga si cojo desesperadamente lo que necesito? (2018: 97).

A lo largo del drama, se manifiesta cierta obsesión por la limosna,<sup>4</sup> método a través del cual los poderosos procuran aplacar a la clase obrera, que se desarrolla paralelamente a la tensión dramática, hasta alcanzar su ápice en el último cuadro:

María: ¿Limosna? Aunque serían restituciones, no; no quiero cheques. Queremos trabajo. Con ese dinero que se terminaría enseguida, haríamos el daño irreparable de

---

<sup>4</sup> Juan: Muchas veces, el que estos hombres no hagan su deber es culpa de que no conocen a fondo la miseria de sus obreros. Nos da asco pedir limosna, desde luego, pero daremos trabajo en cambio. ¡Si no ganan tanto como ayer, que ganen menos! Y si se pierden unos miles de pesetas, de las viejas ganancias, en que comamos los mineros, ¿no es justo después de todo? (2018: 61).

apartarlos de su dolor acostumbrándolos a no trabajar para resolverlo; a no inquietarse por su fin esencial. ¡Vendrán siempre, como perros, a que ustedes les tiraran monedas! (2018: 110).

Ambientado en el despacho de Potentado, el final de la pieza escenifica los intentos de María de conseguir pacíficamente trabajo para los mineros, mientras aquellos aguardan la decisión del patrón, atestados detrás de los cristales. Ante la negativa del capitalista, María incita a la muchedumbre a tomar los talleres, en medio del estruendo de las sirenas de llamada a la labor de la minería.

Por lo que atañe a la cuestión de género, el pivote alrededor del cual se desarrollan las reflexiones sobre la cuestión feminista es el de la igualdad, de acuerdo con las reivindicaciones del feminismo de primera ola. Después de la muerte de Andrés, los mineros acuden a María para buscar amparo y defensa contra la opresión de Potentado, reconociéndole capacidades intelectuales equivalentes a las de su hermano. Además, el sexo biológico de la protagonista se ensalza como un elemento provechoso: siendo mujer, María sabrá velar por la conciliación amistosa entre la clase burgués y el proletariado, animada por sus principios humanistas e igualitarios. Citamos unos fragmentos:

Minero 2<sup>a</sup>: María es tan inteligente como Andrés, compañeros. Si la decidiéramos, nos ayudaría con su técnica, con su influjo, con su impulso. Y sería de peso a nuestro lado para vencer a Potentado.

Minero 4<sup>o</sup>: ¿Una mujer?

Minero 2<sup>o</sup>: ¡Una mujer! Ella está libre de asperezas, y en la batalla no van a ganar las armas, porque las armas están en mano de la Guardia Civil y contra nosotros. (2018: 42)

Minero 1<sup>a</sup>: Una mujer, además, no es ambiciosa como los hombres; seguro que no se aprovechará luego de nuestros pechos para respirar más fuerte.

Minero 1<sup>o</sup>: Tengamos esperanza. Si una mujer sabe dar un hijo, y este hijo es después minero, ¿por qué no va a ser posible que cuando el minero pasa hambre haya una mujer de la sierra que le dé la mano para salvarle? (2018: 43).

No obstante, la posibilidad planteada de ganar la revolución sin violencia física decae cuando Eximio Potentado saca una pistola y dispara salvajemente sobre María, dejando a los obreros en un estado de penosa agitación. Pese a todo, detrás de su epílogo trágico, el drama oculta una novedosa carga revolucionaria que procura subvertir la realidad histórica y el orden social establecido.

En efecto, a diferencia de otras zonas mineras españolas, que se rebelaron a las injerencias apremiantes de los dirigentes, el pueblo de La Unión no protagonizó ninguna revolución, quizá por la confianza depositada en los políticos republicanos. La pieza, en cambio, propone un inesperado e impactante desenlace: el *crescendo* de tensión, provocada por la esperanza de un aperturismo de la pequeña burguesía, llega

a su clímax con el estallido de una insurrección que, para mayor inri, resulta encabezada por la protagonista femenina de la obra, María.

#### 4. CONCLUSIÓN

Aprovechando una retórica expresionista y un tono amonestador, las autoras consiguen poner nombre a la infamia que es la riqueza cuando consiente el hambre en su entorno, acusando tanto el deplorable estado de la minería, como las falsas expectativas creadas por la clase gerente del mismo sector.

El análisis, más allá de hacer patente el compromiso político y social de las autoras, pretende profundizar en las soluciones formales adoptadas para poetizar las consecuencias psicofísicas de la crisis económica y en el cariz innovador del epílogo trágico. En efecto, sugiriendo una insurrección de la clase obrera oprimida, Conde y Cegarra no sólo proponen un final subversivo que altera los hechos históricos de la minería de Cartagena-La Unión, sino que optan por mudar el orden social y patriarcal establecido, dejando en las manos de una mujer culta, emancipada y atrevida el liderazgo de la revolución.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Acillona, Mercedes (1993), «Autoconciencia y tradición en la encrucijada de la posguerra», *Zurgai*, pp. 4-7.
- Ahumada, Luis (2011), *El teatro infantil y juvenil de Carmen Conde*, Tesis Doctoral (dir. Mariano de Paco de Moya), Universidad de Murcia, Digitum.
- Branciforte, Laura (2015), «Experiencias plurales del feminismo español en el primer tercio del siglo pasado: un balance de la historiografía reciente», *Revista de Historiografía*, 22, pp. 235-254.
- Conde, Carmen (1986), *Por el camino, viendo sus orillas*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Conde, Carmen y María Cegarra (2018), *Epistolario* (Introducción, edición y notas de Fran Garcerá), Madrid, Torremozas.
- Conde, Carmen y María Cegarra (2018), *Mineros* (Introducción, edición y notas de Fran Garcerá), Madrid, Torremozas.
- Díez de Revenga, Francisco Javier y Mariano De Paco, M. (1989), *Historia de la literatura murciana*, Murcia, Editora Regional de Murcia.
- Ferris, José Luis (2007), *Carmen Conde: Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, Madrid, Temas de hoy.
- Linares Martínez, Francisco (2001), *La crisis de la comarca minera de Cartagena-La Unión (1987-1991). Un estudio sociológico sobre las paradojas de la acción racional*, Cartagena, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Cartagena y la Cámara Minera.

- Manso, Christian (1989), «Carmen Conde y la Guerra Civil», *Anales de Historia Contemporáneos*, 7, pp. 143-154.
- Martínez Leal, Juan (1985), «Auge y crisis de la industria minerometalúrgica en Cartagena y La Unión», *Anales de la Universidad de Alicante. Historia-Contemporánea*, 3-4, pp. 253-280.
- Nieva de la Paz, Pilar (1993), *Autoras dramáticas española entre 1918 y 1936*, Madrid, C.S.I.C.
- Oliva, César (2002), *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis.
- Olmos Sánchez, Isabel (1997), *La ciudad de La Unión durante la II República (1931-1939)*, Murcia, EDITUM.
- Paco, Mariano de (2000), «Ángel Valbuena y el auto sacramental en el teatro español del siglo XX», *Monteagudo*, 5, 2000, pp. 97-112.
- Paco, Mariano de (2008), «El primer teatro de Carmen Conde», en *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde* (Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco ed.), Murcia, Fundación Caja Murcia, pp. 277-288.
- Pelayo, Miguel (1925), «Feminismo triunfante», *El Liberal*.
- Rubio Jiménez, Jesús (1993), *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, Cuadernos de Teatro, 1993.
- Rubio Paredes, José María (1990), *La obra juvenil de Carmen Conde*, Madrid, Torreozas.
- Ruiz Abellán, María Concepción (1993), *Cultura y ocio en una ciudad de retaguardia durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Ruiz Abellán, María Concepción (1993), *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, Cuadernos de Teatro, 1993.
- Serrano, Virtudes (2004), «Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión», *Arbor*, n. 699-700, pp. 561-572.
- Serrano, Virtudes (2008), «El teatro en colaboración de Carmen Conde», en *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde* (Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco ed.), Murcia, Fundación Caja Murcia, pp. 389-411.
- Serrano, Virtudes y Mariano de Paco, (2007), «Carmen Conde, autora dramática», en *Carmen Conde, voluntad creadora: 1907-1996* (Francisco Javier Díez de Revenga coord.), Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Cartagena, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver del Ayuntamiento de Cartagena, Murcia, Consejería de Cultura, Juventud y Deportes, pp. 211-227.
- Vilar, Juan Bautista y Pedro María Egea Bruno, (1985), *La minería murciana contemporánea (1840-1930)*, Murcia, Fundación Caja Murcia.



BORJA CANO VIDAL

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

**CONTRA LA VIDA ACTIVA:  
OCIO Y PRECARIEDAD  
EN VIVIAN ABENSHUSHAN**



En un peculiar e irreverente ensayo titulado *Contra la vida activa*, Rafael Lemus reclama que «el trabajo es el mal. Porque achata a los seres humanos. [...] Porque desdeña el juego. Porque empobrece el ocio. Porque se opone a la pereza. Porque es vida activa» (2015: 30). El escritor mexicano refrenda, así, uno de los grandes males que conforman la astenia colectiva de nuestros días, mostrando la necesidad de un «viraje ético» (Rancière, 2005) desde el que erigir críticamente escenarios alternativos. Se trata, pues, de confrontar el capitalismo más feroz y la implantación de un sistema neoliberal que ha legado un régimen de precariedad que gobierna todos los niveles de la vida, deshumanizando esta y resultando, pues, como una de sus consecuencias más virulentas. La extensa producción en torno a este asunto, especialmente en los últimos años, muestra no solo el rendimiento teórico –y, finalmente, artístico– de un planteamiento de estas características, sino el interés del artista contemporáneo por instaurar un estado de «intolerancia» (Zizek, 2007) desde el que pulverizar y desactivar éticamente la opresión ejercida por ciertas instituciones.

En este sentido, quizás sea México uno de los países en los que mayor recorrido se ha producido, y prueba de ello es la reciente publicación del compendio de ensayos a cargo de Humberto Beck y Rafael Lemus, *El futuro es hoy. Ideas radicales para México* (2018), donde se abordan desde una férrea postura política numerosas problemáticas actuales: democracia, justicia, patriarcado, igualdad, medioambiente o, también, la naturaleza post-capitalista. Así pues, la aceleración de los procesos sociohistóricos, la sagaz mirada al sistema laboral actual y la condición precaria del sujeto o la falta de vínculos comunitarios que permitan asediar el «optimismo cruel» (Berlant, 2012) son algunos de los temas más fructíferos en el ensayo mexicano del siglo XXI, en el que destacan nombres como los de Luciano Concheiro, Luigi Amara, Cristina Rivera Garza, Valeria Luiselli, Guillermo Fadanelli, Leonardo Da Jandra, Heriberto Yépez o Sergio González Rodríguez, entre otros.

Junto a esta nómina, el presente estudio<sup>1</sup> busca resaltar el nombre de Vivian Abenshushan, y más concretamente el de su ensayo *Escritos para desocupados* (2013), donde trata, además de otros asuntos de igual relevancia, la problemática en torno al trabajo. Pero supone, también, todo un recorrido acerca de los diferentes

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado gracias a la obtención de un contrato predoctoral mediante la convocatoria de «Ayudas para financiar la contratación predoctoral de personal investigador» (2017-2021) de la Junta de Castilla y León a través de la Consejería de Educación, en cofinanciación con el Fondo Social Europeo (Programa Operativo de Castilla y León).

mecanismos de resistencia que el mundo contemporáneo y sus agentes han desarrollado, así como la extensa y nutrida exposición de la mejor vía que Abenshushan considera para contrariar un porvenir desalentador: el ocio. Así pues, este análisis presenta un objetivo doble: por un lado, la inclusión de la escritora mexicana en un panorama signado por la defensa de la holganza, la pereza o la improductividad como contraataques al sistema del capital; y, por otro, la exposición de una estética que traspasa toda marca genérica, institucional o material para situarse en un «fuera de campo» (Speranza, 2006). Desde su posición excéntrica, *Escritos para desocupados* es, entonces, un ensayo que contradice los propios límites del género, con un discurso fragmentado, errante y nómada, donde ficción, erudición y autobiografía entretujan, mediante prácticas como la sinestesia interartística o el montaje, la propia condición «radicante» de Abenshushan, cuyo fin y origen reside, pues, donde ella misma decide (Bourriaud, 2009).<sup>2</sup>

## 1. UN PURGATORIO INÚTIL: PRECARIEDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

Desde las primeras páginas del texto, Vivian Abenshushan no duda en calificar el trabajo como «un purgatorio inútil» (2013: 15) que, en su opinión, torna aún más virulento en el caso de la industria cultural. Este momento preliminar aparece atravesado, así, por una firme pregunta retórica: «¿Desde cuándo padece usted la nueva precariedad del cognitariado?» (2013: 14). De esta forma, conecta ya en su inicio con postulados tan destacados en la materia como los de Franco Berardi Bifo, para quien el cognitariado lo conforma aquella clase trabajadora que, en el sistema semicapitalista que él mismo define, trabaja sin descanso para alienar su alma al sistema (2009). Asimismo, Guy Standing acuñó el concepto de «precarizado» (2013) como una nueva clase social aún en gestación y en la que distingue tres subgrupos. Será en el tercero de ellos, los denominados como *progresistas*, los que resultarán aquí de mayor interés: aquellos que sienten una pérdida ante un futuro que les fue

---

<sup>2</sup> Aunque en este trabajo serán la precariedad y el ocio los dos niveles de análisis de interés en relación con la temática del volumen, cabe mencionar que Abenshushan dedica parte de *Escritos para desocupados* a otros asuntos, como el plagio, el *copyright* —el texto que se estudiará, de hecho, se encuentra en *copyleft* por decisión de la autora— o sus propios conceptos en torno al libro aumentado o el contraensayo. Son, también, temas que caracterizan su propio proyecto literario, como es el caso de su última publicación *Permanente obra negra* (2019), donde aborda esencialmente el tema del plagio y cuestiona los parámetros tradicionales de la novela. Su escritura, pues, interpela de forma continua al lector y al mercado literario.

prometido durante su formación y que, pese a su frustración, buscan el resurgimiento de un sistema con mayor solidaridad, igualdad y libertad.<sup>3</sup>

En este sentido, conviene destacar alguna serie de nombres, colectivos o agrupaciones que, en consonancia con el carácter subversivo de *Escritos para desocupados*, han ejercido una fuerte militancia contra el trabajo. Así, Ricardo Antunes se refiere al «extrañamiento» provocado por el sistema laboral en el individuo, cuyo carácter humano se suprime «haciendo del tiempo libre, en buena medida, un tiempo también sujeto a los valores del sistema productor de mercancías» (2001: 104). Asimismo, cabe llamar la atención sobre el grupo *Krisis*, que juzga la paranoia presente en la nueva cultura empresarial y la pérdida de valores y realidad que interpela al trabajador (2002). Recalcan, además, consecuencias como la falta de motivación o la constante sensación de enfermedad que el acelerado proceso provoca, como advierte la propia Abenshushan respecto a su ejercicio de escritura: «En medio del desánimo dejé de escribir y comencé a sentirme enferma. Los domingos solo quería ver partidos de la liguilla y comer pollo rostizado frente al televisor» (2013: 17).

En una misma dirección, Abenshushan dedica un capítulo de su ensayo al fenómeno de I Desobbedienti italiani: un grupo que, ante la afrenta del capital, comenzó a desarrollar prácticas de *shopsurfing* (esto es: consumo masivo ejercido por un gran colectivo sin gasto) y que descubrieron la potencia del sentido comunitario bajo su lema de «Oggi non si paga. É San Precario». Esta comunidad de jóvenes conecta con una serie de discursos y manifestaciones, normalmente de fuerte raigambre política y cuya revolución responde a su condición de «nuevos pobres» en los que se reivindica, esencialmente, una «ética del trabajo» (Bauman, 2003) donde el papel desempeñado por los afectos y la propia conciencia del trabajador de lo alienante de su situación adquieren un lugar protagónico. Sobre ellos y la invisibilidad que sufren dentro de nuestra sociedad, escribe Abenshushan:

Casi nadie los ve pero son miles los nuevos pobres que deambulan con las manos vacías por las catacumbas del primer mundo, ahí donde la mercancía se acumula en toneladas. [...] No tienen empleo fijo, mucho menos un piso propio, ni siquiera seguridad social. La economía de la producción sin medida ha obturado herméticamente su espacio vital y en los últimos diez años han vivido una acelerada aproximación a la miseria: tienen cada vez menos, en un mundo donde la industria ofrece cada vez más (2013: 177).

---

<sup>3</sup> Tal y como declara en una entrevista será esta tercera facción del precariado «la que definirá la política progresista en la próxima década» (Vicent Valverde, 2017: 168). Sobre la preocupación ante ese futuro prometido que ahora perciben, con frustración, imposible, declara Abenshushan: «La noción de futuro es una noción empobrecida, su vigencia es de una semana y aun así la gente se sacrifica diariamente por ella, por la jubilación o el crédito hipotecario o la cuota vencida del estercolero donde irán a parar sus restos cuando muera» (2013: 19).

En relación con este ataque al sistema laboral contemporáneo, la escritora mexicana dedica otro de sus apartados a los *fregans*, un colectivo de cada vez mayor calado en nuestros días y cuyos principios, cercanos al sentido de comunidad, conciencia social o cooperación, consisten en combatir el sistema económico imperante a través de un reducido consumo de recursos que permitan, en última instancia, contrarrestar los fundamentos de una sociedad de la que no desean formar parte.<sup>4</sup> Tal y como advierte, «los fregans son individuos del hartazgo, ingenuos sin ingenuidad, que se han desmarcado de los flujos de la mercancía» (2013: 184). De ellos destaca dos principales aspectos que resultarán fundamentales para comprender su proyecto *desocupado*: por un lado, los efectos de su *anarco-revolución*, que define como «insurrección nómada que se propaga a través de pequeños grupos por los linderos de la ciudad hedonista» (2013: 184) y, por otro, la fuerza no solo política, sino especialmente creativa de todos estos colectivos antilaborales y antisistema que instalan su esperanza en pequeñas utopías intersticiales (Maffesoli, 1996) para recuperar el sentido extinto de comunidad.

El interés por las manifestaciones artísticas que surgen desde estos espacios resistentes de la opulencia aparece de manera continuada a lo largo de *Escritos para desocupados*, acompañado con ejemplos a través de imágenes, fotografías o recortes. Es el caso, por ejemplo, de los estenciles callejeros que encontró durante su residencia en Buenos Aires y que integra en su discurso.<sup>5</sup>



<sup>4</sup> Acerca del sentido de comunidad, conviene destacar una referencia como es la de Paolo Virno (2003), quien ha insistido en el concepto de *multitud* desde una perspectiva política.

<sup>5</sup> De todos ellos, el que sin duda mayor efecto causó en Vivian Abenshushan parece ser el que incorpora una figura popular. El Sr. Burns de la serie de animación *Los Simpson* y su provocador mensaje –que, de hecho, convertirá en el título de uno de los epígrafes del libro– propiciarán en la escritora el incentivo necesario para tomar una drástica decisión: renunciar a su trabajo: «Se trataba del rostro de Mr. Burns, el capitalista siniestro de Los Simpson, asomando la nariz entre el cochambre de la ciudad. Me quedé helada, como si bruscamente todos mis sentimientos ocultos hubieran encontrado en él una expresión nítida: renunciar, eso debía hacer al volver a México. Tomé una foto de Mr. Burns (en realidad, tomaba fotos de todos los estenciles: me había convertido en turista de los muros) y me marché» (2013: 18).

Figura 1. Esténciles callejeros de Buenos Aires realizados ante el tenso clima financiero de principios de siglo (2013: 15-18).

Todas estas representaciones socioculturales signadas por un ímpetu creativo muestran, en suma, la fuerza política de la precariedad en su acción de interpelar al poder, de lo que se desprende, justamente, la productividad de tales dispositivos de resistencia. Al fin y al cabo, se trata del reclamo que Judith Butler, a través de la ética de Levinas, ya hiciera acerca del sentido ontológico del sujeto precario (2006). En este mismo sentido, destaca la tesis de Sara Ahmed, quien en los últimos años ha defendido el carácter de las emociones como prácticas sociales y culturales (2018) o los escritos de Gabriel Giorgi, quien insiste en el signo de reclamo y resistencia de los cuerpos instalados en el umbral de lo precario (2016). Todo ello, en definitiva, refrenda la precariedad no solo como una de las problemáticas que signa al sujeto contemporáneo, sino también como una construcción integrada biopolíticamente (Lipovetsky, 2007), junto a la que destaca el papel desempeñado por los nuevos regímenes afectivos.

De esta forma, y asumiendo la «turboglobalización cognitiva» (Mayos Solsona, 2016) ante la que el individuo deviene inmerso, resulta de interés, por un lado, mostrar la problemática en torno al impuesto ideal de felicidad que, en numerosos fenómenos contemporáneos, no es más que otra arista de un sistema neoliberal en el que este muestra una manifestación de sí mismo como alternativa a su faz más cruenta (Moruno, 2018). Así ocurre con movimientos como la filosofía *slow* o el *couching*. Son, pues, acciones despolitizadas, cuyas decisiones obvian el elemento social y comunitario que, justamente, destaca en muchos de los dispositivos de resistencia que pugnan por (re)inventarse frente al sistema de precarización.

El acto de escritura, por otro lado, no resulta indemne a este sistema, y es justamente este otro de los temas que aborda Vivian Abenshushan. En el capítulo «Una interrupción de la línea oficial», la escritora mexicana traza una reflexión de difícil categorización y caracterización, donde a partir de la crisis financiera de 2008 y en un constante diálogo entre palabra e imagen, escribe acerca de las consecuencias socioculturales que la misma ocasionó. El discurso utilizado es fragmentario, incompleto y nervioso, preguntándose: «¿Y qué pasa con la escritura en la crisis [...]. Más que una recesión, lo que presiento es una grieta. Algo que atraviesa y descompone cualquier posibilidad de seguir adelante [...]. Una interrupción de la línea narrativa o discursiva» (2013: 134):

de jefe      por uno peor      más imbécil      más prepo-  
 tente      más negrero que el anterior      porque ahora la  
 crisis se convertirá en el mejor chantaje para hacernos apurar  
 el veneno      lo veremos muy pronto      entre los empleos  
 clandestinos      mal pagados o temporales      entre los des-  
 pidos a la carta y las horas extra no remuneradas, desaparecerán  
 las garantías      las vacaciones      los salarios justos      los  
 sindicatos      la jubilación

(o lo que quedaba de ellas)

y ya no habrá compensación alguna por consumir el presente en  
 el largo trayecto del trabajo a casa

(para algunos no habrá ni siquiera regreso a casa      no habrá  
 televisión ni tedio ni consumo ni propaganda ni día siguiente)

Figura 2. Ejemplo de escritura fragmentada y nerviosa de Vivian Abenshushan al tratar el tema de la crisis financiera de 2008 (2013: 136).

Ante esa crisis abrupta de la narratividad, destaca en el caso de Abenshushan, al igual que en el de otros muchos de los escritores contemporáneos en español, la toma de posición ética según la que cuestionan la realidad desde su propia práctica escritural. Así lo subraya Francisca Noguero (2018), quien señala la asunción de la imposibilidad de «comunicar a través de presupuestos narrativos simples, amenos y legibles» (2018: 128). Por este motivo, resulta más que nunca necesario la práctica de una literatura que no solo represente, manifieste o exprese, sino que dialogue y ejerza una resistencia en la que abrir, ante ese futuro que necesita (re)construirse, una grieta en la que hallar lo humano.

## 2. LA RAZA DE ABEL: OCIO, ERRANCIA Y NOMADISMO COMO ESCALAS DE LA IMPRODUCTIVIDAD

«Hace un par de meses tomé una decisión drástica: renuncié a mi trabajo para recuperar mi tiempo, mis lecturas y hasta mi aburrimiento» (2013: 73). Así comienza el capítulo «Diario de una vida flotante» de *Escritos para desocupados* que, entre la miscelánea de géneros y temáticas que confluyen en este, quizás resulte el más personal de todos ellos. Abenshushan, pues, narra su propia toma de decisión y la afrenta contra el trabajo a través de un ejercicio de escritura que, en última instancia, busca, como ella misma declara, «cambiar las condiciones de mi vida cotidiana, [...] transfigurar la existencia y construir un espacio donde poder habitar» (García Abreu, 2014). La genealogía del ocioso que realiza la escritora conjuga tanto su propio discurso crítico como un nutrido recorrido teórico y literario sobre el asunto, que sin duda aparece potenciado por las «resistencias mentales y culturales» (López Alos, 2019: 50) que ella misma desarrolla como prácticas de contradicción a la praxis

económica imperante, reivindicando la contemplación, la pausa o la holganza como posibles vías de cambio.

En su esfuerzo por trazar una genealogía del ocioso, Abenshushan se refiere a la Biblia, donde, tal y como ella misma dice, «tengo la intuición de que ahí lo encontraré en su estado natural, poco antes de ser condenado» (2013: 24). Así, establece un binomio entre Caín y Abel, considerando al primero de ellos la representación del *homo faber* y, al segundo, un ejemplo del *homo ludens*:

«Caín podría identificarse con el *homo faber*, el hombre que fabrica herramientas, el que ejerce su voluntad transformadora sobre la materia. [...] Abel [...] pertenece en cambio a la estirpe de los nómadas, de los que se desplazan de continuo como el aire. En lugar de asentarse como el agricultor, se mueve hacia donde lo lleva su rebaño. Abel no depende de ningún lugar concreto, pues su alimento va consigo a todas partes. [...] él se descubre en medio de un tiempo vacío, distendido, el tiempo que el *homo ludens* emplea para sus juegos y meditaciones. [...] Abel es un habitante natural del ocio, un ser tranquilo y errabundo, celoso de su autonomía, ajeno a las jerarquías de la aldea. En él no ha germinado la voluntad de dominio ni la ambición de poder» (2013: 24-25).

De esta forma, el ocioso, encarnado en la figura de Abel, se caracterizaría, según Abenshushan, por tres particularidades que marcarán el posterior comentario: la aspiración a una vida contemplativa, la errancia y el nomadismo. Así pues, encontramos, en primer lugar, una predominancia del sentido lúdico y contemplativo. En este sentido, la obra de Abenshushan puede ser leída en el contexto de una genealogía de obras críticas en la que destacan nombres como Johan Huizinga, con su ensayo *Homo ludens* (1938), en el que ensalzaba el elemento lúdico en relación con la cultura, o también la obra de Jorge Portilla titulada *Fenomenología del relajajo* (1984). El problema a este respecto es, como recuerda Aranguren, que «el hombre ahora comienza a ir del trabajo a la diversión para volver de la diversión al trabajo, sin pasar nunca por la fiesta y el ocio» (1992: 30). Por este motivo, resulta más que pertinente la comprensión del acto lúdico tal y como lo plantea el sociólogo francés Michel Maffesoli; es decir, como «el síntoma más cumplido del deseo de vivir y de la perduración de la sociabilidad» (1992: 35). Se trata, en definitiva, de contrariar el mal del tiempo libre que narra en este fragmento:

«Fue a la playa para pensar en nada. No es que fuera esa su intención (en realidad, buscaba lo contrario), pero todo se dispuso para que, echada sobre la tumbona ante el majestuoso paisaje del puerto, acabara teniendo la impresión de que había ido hasta ahí para sentirse miserable. [...] Ahí está la jefa de recursos financieros en bikini, lejos del memorándum de último minuto y liberada del apremio y las llamadas telefónicas. Pero ella se siente desfallecer. Intenta leer y no puede, quisiera contemplar la puesta de sol pero no tiene ánimo, un vodka apenas aminora sus incomprensibles ganas de llorar. Añoraba esas vacaciones, tantas veces postergadas, pero ahora que han llegado no las puede disfrutar. El ocio le causa un incomprensible dolor» (2013: 31).

Este mal del tiempo libre que llega incluso a causar dolor resulta una de las heridas contra las que se muestra firmemente enemiga Abenshushan en *Escritos para desocupados*, reclamando la entrega al ocio sin desazón, tal y como haría Abel «una vez que ha satisfecho sus necesidades primarias» (2013: 26). En este sentido, la escritora mexicana recoge, como consecuencias directas de nuestra conversión a *animal laborans* (Han, 2015: 11) a causa del imperativo del trabajo, otras dos vías de resistencia intrínsecas a la figura del ocioso: la digresión, la errancia y el vagabundeo como lenguajes de evasión a una realidad cuestionada; y el nomadismo, como forma de vida que contradice las estrategias capitalistas aceleradas e hiperproductivas. La primera de ellas resulta plenamente visible en el capítulo «Notas sobre los enfermos de velocidad», donde, considerando la presión esclavizadora y alienante que resulta la velocidad (Rosa, 2017), declara:

«He escrito este ensayo tres veces. La primera, corría hacia su fin, sin desviarse; la segunda, se accidentó y se quebró en fragmentos diseminados e inconexos; la tercera es esta que se escribe en los márgenes, cuestionando sus propios fundamentos. Reescribo el mismo ensayo como si no quisiera terminarlo. Una estrategia para aplazar la llegada, un desmantelamiento del éxito al interior de la escritura. Eso es la digresión, otra forma de la impuntualidad, y por eso escribo ensayos» (2013: 69-70).

Este apartado, dispuesto a doble columna y con una tipografía distinta en cada una de ellas, exhibe un discurso atravesado por la fragmentariedad y la digresión, a partir de las que, finalmente, la autora reclama, asumiendo la ferocidad del sistema veloz de nuestros días, destruir este mediante la escritura, «recortar un trozo de movimiento (ahora estático) antes de encender la máquina de vértigo una vez más. Tomar una fotografía instantánea del fin del mundo» (2013: 53). Ambas columnas, además, aparecen separadas por dos imágenes, respectivamente: una bicicleta y un ratón electrónico e inalámbrico. A la derecha, encontramos una serie de comentarios, notas, aclaraciones o reflexiones paralelas al discurso que aparece a la izquierda, que, sin seguir necesariamente un hilo concreto, supone una miscelánea de aforismos, breves ensayos o incluso microrrelatos que reclaman, todos ellos, la lentitud como «afrenta para el sistema nervioso del capital» (2013: 84):

que soportan —dispuestos incluso a desfallecer— sólo por miedo a perder la quincena, y los desempleados prefieren el suicidio a una vida vergonzante (bajo la moral japonesa no hay peor oprobio que la imposibilidad de servir a la sociedad).

✧

Pienso en ese bosque de cadáveres al pie del majestuoso monte Fuji y recuerdo aquella frase de Morand: "La velocidad es una ruta sembrada de muertos, una sed perpetua que nada sacia, un suplicio omitido por Dante". Tal vez Aokigahara sea como una fotografía ominosa, el emblema de un porvenir donde las aflicciones asociadas a nuestra obsesión por la velocidad se volverán habituales, si no, crónicas.

✧

¿No sería oportuno que alguien se diera a la tarea de inventar una nueva máquina, la Máquina de la Lentitud, un artefacto imposible, capaz de desacelerar el tiempo y de reconquistar las horas de ocio, las caminatas morosas y sin rumbo fijo, las lecturas prolongadas en posición horizontal? Sería una máquina de dimensiones humanas que nos libraría del yugo de las máquinas y nos devolvería la posibilidad de meditar un poco sobre nosotros mismos. Tendría que ser un artefacto lento, torpe incluso,

hedonismo atizado por el consumo. Sino un placer que se interroga y que hace de la velocidad de las redes y sus posibilidades, pero también de la deriva urbana, los banquetes y la conversación, un espacio para fomentar la insolencia y planear la diatriba.

✧

¿Las carreteras del exceso nos conducirán, como escribió William Blake, al palacio de la sabiduría?

✧

La velocidad es a menudo una forma de violencia, incluso en las situaciones más anodinas. Recuerdo la tarde en que me preparé por primera vez un mate, una sustancia inocua si pensamos en el café o la cocaína. Por ignorancia lo bebí demasiado rápido, pasando por alto el ritual moroso de su preparación y su compañía. Muy pronto, la mateína, un alcaloide que tiene la particularidad de acelerar los procesos mentales e incrementar los estados de alerta, se me subió a la cabeza. El mundo me parecía desesperantemente lento. Los meseros, obtusos; las personas, imbéciles. Me transformé en un ser despótico e impaciente. Usé la palabra "cretino", más de una vez. Mi esposo advirtió mi nerviosismo y para hacerme una broma comenzó a actuar y responder con una

Figura 3. Ejemplo de escritura digresiva en el libro (2013: 66).

La propia escritora es consciente de esta práctica, pues ella misma confiesa: «Percibo en mi forma de escribir un anacronismo, un estar fuera de tiempo y de lugar, un retardo. Construyo ese destiempo como rechazo de la inmediatez, como traición a la época» (2013: 120). La digresión en su ensayo aparece vinculada, al mismo tiempo, con el elogio de un individuo errante y nómada, justamente por el carácter revolucionario que este mismo desarrolla, como se ha ocupado en señalar Michel Onfray (2000). Se trata, pues, de insertar un espacio en el que el ocioso tenga lugar, recuperar su valor, pues «al mantenerse lejos de la marcha irreflexiva del progreso, abre un espacio metafísico en bares y cantinas» (2013: 22) y construir, así, un intervalo al que escapar de la esclavitud del tiempo libre (Wacjman, 2017). Lo reafirma también en una reciente publicación Andrea Köhler, considerando este hecho como una «ganancia neta de nuestra existencia» (2018: 119) y devolviendo el ocioso, así, la dimensión humana a la vida urbana, en quien, insiste Abenshushan, «pervive un alma nómada habituada al aire libre y la vida salvaje, ajena al yugo de las estructuras sedentarias» (2013: 22).

### 3. CODA (LENTÍSIMA)

Con la figura de Passolini como inspiración, Didi-Huberman recurre en una de sus últimas publicaciones a la luciérnaga para escudriñar los espacios y movimientos de insurgencia, donde la supervivencia deviene resistencia y se reafirma para contrariar la lógica imperante del mundo que numerosos artistas perciben contrario a los principios que desean reclamar (2012). Efectivamente, Vivian Abenshushan irradia la potencialidad de una luz que no tiene otro propósito que, como ella misma indica, «escribir nada más que digresiones y apuntes, escritos para desocupados» (2013: 79). Con *Escritos para desocupados*, entonces, la escritora mexicana impugna la nueva moralidad del dinero que desde el siglo XIX ha irrumpido con fuerza en nuestras prácticas cotidianas, sumiendo al sujeto actual en una crisis atravesada por ciertos síndromes entre los que destaca el de la precariedad. El ocio, pues, resulta una de sus afrontas más simbólicamente violentas, invitándonos Abenshushan a formar parte de la raza de Abel, aquella que ya elogiase Charles Baudelaire en el París del *flanêur* para proclamar, frente a todos aquellos que rechazan la vía contemplativa como solución ante el futuro borroso y disgregado, el pecado de perder el tiempo con el propósito de, precisamente, poder ganarlo.

### BIBLIOGRAFÍA

- Abenshushan, Vivian (2013), *Escritos para desocupados*, Oaxaca, Surplus Ediciones.
- Antunes, Ricardo (2001), *¿Adiós al trabajo? Ensayo sobre las metamorfosis y la centralidad del mundo del trabajo*, São Paulo, Cortez Editora.
- Ahmed, Sara (2018), *La política cultural de las emociones*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Aranguren, José Luis (1988), *Ética de la felicidad y otros lenguajes*, Madrid, Tecnos.
- Bauman, Zygmunt (2003), *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Barcelona, Gedisa.
- Bauman, Zygmunt (2005), *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, Buenos Aires, Paidós.
- Berardi Bifo, Franco (2009), *The Soul at Work. From Alienation to Autonomy*, Los Ángeles: Semiotexte.
- Berlant, Lauren (2012), «Optimismo cruel», *Debate feminista*, 45, pp. 105-136.
- Bourriaud, Nicolas (2009), *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Butler, Judith (2006), *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2012), *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada.
- García Abreu, Alejandro (2014), «El ensayo como deriva: Vivian Abenshushan», *Nexos*. En: <https://cultura.nexos.com.mx/?p=6187> [última consulta: 20 de julio de 2019].
- Giorgi, Gabriel (2016), «Precariedad animal», *Boca de Sapo*, 21, pp. 50-55.
- Han, Byung-Chul (2015), *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder Editorial.

- Hartmut Rosa (2016), *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Capellades, Katz.
- Köhler, Andrea (2018), *El tiempo regalado. Un ensayo sobre la espera*, Barcelona, Libros del Asteroide.
- Krisis (2002), *Manifiesto contra el trabajo*, Barcelona, Virus.
- Lemus, Rafael (2015), *Contra la vida activa*, México, Tumbona Ediciones.
- Lipovetsky, Gilles (2007), *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad hiperconsumista*, Barcelona, Anagrama.
- López Alos, Javier (2019), *Crítica de la razón precaria. La vida intelectual ante la obligación de lo extraordinario*, Madrid, Catarata.
- Maffesoli, Michel (1996), *De la orgía. Una aproximación sociológica*, Barcelona, Akal.
- Mayos Solsona, Gonçal (2016), *Homo obsoletus: precariedad y desempoderamiento en la turboglobalización*, Barcelona, Linkgua digital.
- Moruno, Jorge (2018), *No tengo tiempo. Geografías de la precariedad*, Madrid, Akal.
- Noguerol, Francisca (2018), «Escrituras contemporáneas en español» (Presentación), *Revista Landa*, 7, pp. 124-132.
- Onfray, Michel (2000), *La construcción de uno mismo. La moral estética*, Buenos Aires, Libros Perfil.
- Rancière, Jacques (2005), *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia.
- Rifkin, Jeremy (2010), *El fin del trabajo: nuevas tecnologías contra puestos de trabajo. El nacimiento de una nueva era*, Barcelona, Paidós.
- Speranza, Graciela (2006), *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama.
- Standing, Guy (2013), *Precariado. Una nueva clase social*, Barcelona, Pasado y presente.
- Vicent Valverde, Lucía (2018), *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, 140, pp. 166-171.
- Virno, Paolo (2003), *Gramática de la Multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Wacjman, Judy (2017), *Esclavos del tiempo. Vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*, Barcelona, Paidós.
- Zizek, Slavoj (2007), *En defensa de la intolerancia*, Madrid, Sequitur.



IRIS DE BENITO MESA

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

**Y DE PRONTO NOS MANDARON  
*A LA PUTA CALLE:*  
EL CASO CRISTINA FALLARÁS**



## 1. CRISTINA FALLARÁS: UN PERIODISMO A LA FUERZA LITERARIO, O VICEVERSA

La carrera de Fallarás como profesional de la comunicación comienza ya en sus años de juventud: ha participado en todo tipo de medios, entre los que se cuentan el diario El Mundo, la Cadena Ser, Antena 3 o Telecinco. Como periodista, por tanto, su presencia en algunos de espacios de mayor difusión en España no pasa desapercibida.

Su carrera como escritora de novelas, en sus inicios, corre paralela al ejercicio del periodismo. Así, publica en 2003 su primera obra *Rupturas* (2003) y, pocos años después, *No acaba la noche* (2006), obra con la que comenzaría a cultivar el género negro, por lo que actualmente es conocida en el panorama literario español. Su obra *Las niñas perdidas* (2011) la consagra como novelista negra al ser galardonada con el premio LH Confidencial en 2011 y con el premio Hammett de novela negra en 2012.

Entre su producción literaria y su actividad periodística, más allá de su más galardonada novela, hay una obra que permite leer en su carrera un punto de inflexión, un antes y un después: *A la puta calle. Crónica de un desahucio* (2013). A partir de ella, a la que dedicamos estas páginas, podemos interpretar la deriva tanto de su producción literaria como de su actividad periodística, y leerlas ambas como un todo, juntamente con su activismo político en diferentes plataformas. En ese sentido, veremos que, a partir de ciertas circunstancias vitales que la autora convierte en materia de escritura y de denuncia, su producción tanto oral como escrita comienza a leerse como una continuidad; literatura y periodismo ya no llevan caminos separados. En definitiva, ambos podrán verse como distintas vías de manifestación de una determinada práctica política, posicionada en el activismo de izquierdas y relatora de testimonios que van de lo personal a lo colectivo.

Entre los principales temas a los que recurre dicha praxis política, de un tiempo a esta parte hay dos que se han convertido en especialmente recurrentes. En torno a esos núcleos encontramos, en la producción de la autora, novelas, crónicas, entrevistas, ruedas de prensa y una alta participación en redes sociales como Twitter. En ese sentido, todas estas manifestaciones se interpelan, y completan así la obra híbrida de la autora, que se mueve entre lo ficcional y lo periodístico y que parece tener como fin último la protesta reivindicativa en torno a determinados temas muy concretos. Hablaremos aquí de dos de ellos en los que podemos apreciar claramente este fenómeno.

### 1.1. *Las niñas perdidas* y el movimiento #Cuéntalo

Gran parte del activismo de la autora gira en torno a la lucha feminista y la denuncia de las violencias machistas en distintos niveles. Aunque este está presente en numerosas intervenciones públicas de Fallarás en los medios (entrevistas, mesas redondas, etc.) nos centramos aquí en dos muestras que consideramos representativas de esa continuidad entre vida y obra, que es también la llamada praxis política que hace inseparables su escritura literaria y su labor periodística. Estas son, respectivamente, la novela *Las niñas perdidas* (2011) y el proyecto #Cuéntalo, nacido en la red social Twitter.<sup>1</sup>

Como se expone al inicio, *Las niñas perdidas* (2011) es la novela más conocida –y más galardonada– de la autora. Bajo las convenciones narrativas de la novela negra más dura, Fallarás expone el caso de una red de pornografía infantil y de trata de niñas que comete los más atroces asesinatos; un relato del orden de lo abyecto, impactante, y que enfrenta una realidad muy presente –aunque poco visible– en las sociedades actuales. Más allá del revuelo que puede causar un tema como este, la novedad o la especificidad de su caso no viene concretamente del tema que trata, pues no es la primera ni la única obra actual que utiliza motivos tan sangrientos o retorcidos. Aquí nos interesa, sin embargo, estudiar qué tiene que ver esta novela con el activismo de la autora, o explorar cuáles son las vías que la conectan con su actividad periodística.

En una entrevista que se le realiza en 2014 (4'25''), Fallarás habla del origen de la novela. Como hará en otras ocasiones posteriores, la autora reivindica la vía literaria como forma posible de narrar aquello que el periodismo censura. Así pues, esta afirma que el caso de *Las niñas perdidas* fue efectivamente un caso real: una noticia que llegó a la redacción de uno de los medios donde trabajaba, una investigación sobre la que se le impidió ahondar. Encontramos, con ello, un ejemplo muy claro del empleo intermitente de las vías periodística y literaria para enfrentar los mismos miedos y problemáticas sociales, para alzar la voz y denunciar determinados temas.

Otro de los puntos de encuentro entre ambas vías profesionales nos lleva al formato del testimonio e, inevitablemente, a la voluntad de ampliar el relato de experiencias personales al de experiencias colectivas. En esta línea, encontramos diferentes representaciones que, o bien tratan de hacer del relato personal un ejemplo de relato colectivo, o bien constituyen proyectos de compilación de testimonios polifónicos y plurales agrupados en varias temáticas. Un buen ejemplo del primer caso podría ser la última novela de la autora, *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018),

---

<sup>1</sup> En la web oficial del proyecto se ofrece todo tipo de información acerca de él y de su surgimiento: <http://proyectocuentalo.org/> [Consulta el 10/06/2019].

un relato que reconstruye la memoria familiar de su autora-protagonista y que gira en torno a acontecimientos de la guerra civil y del franquismo. También parte de una experiencia personal, sin duda, *A la puta calle. Crónica de un desahucio* (2013), a la que dedicaremos plenamente el próximo apartado. Sin embargo, me interesa ahora hacer una breve mención a aquellos productos testimoniales que destacan por su polifonía, ya que nos ayudarán a completar el panorama productivo de la autora y, al mismo tiempo, a comprender de forma más amplia el sentido de *A la puta calle*.

En abril de 2018, Fallarás inicia el proyecto #Cuéntalo a través de la red social Twitter. En esta, mediante el recurso del llamado *hashtag*, puede crearse un grupo de comentarios, un “hilo”, unidos a través de la etiqueta en cuestión. Así, dicho *hashtag* también funciona como motor de búsqueda, de modo que al introducir la etiqueta #Cuéntalo en el buscador de la red aparecen todos aquellos testimonios que se han adscrito a ella. En el caso de “Cuéntalo”, el objetivo era el de reunir testimonios de agresiones machistas sufridas por mujeres, en primera o tercera persona. Su éxito fue abrumador; ha llegado a conseguir cerca de tres millones de testimonios de mujeres de todo el mundo. Si bien tal vez sea pronto para poder analizar con distancia este tipo de producciones textuales, sin duda puede tenerse en cuenta como una forma de testimonio colectivo, polifónico, que deriva de un determinado empleo de las redes sociales. Si lo tenemos en cuenta en relación con las otras formas, ya mencionadas, de producción que engloban el total de la obra de la autora, este es un vértice que no debe pasarse por alto.

Una vez citadas las muestras más representativas de este activismo multiforme y poliédrico de la autora, puede conformarse una idea de cómo unas producciones dialogan con otras, y el modo en que todas ellas oscilan entre distintos formatos de producción textual, géneros discursivos, todos ellos necesarios para tener una visión global de la obra de Cristina Fallarás. ¿Cómo leer *Las niñas perdidas* sin conocer el significado o el alcance del proyecto “Cuéntalo”? ¿Cómo entender el ejercicio periodístico de Fallarás sin saber que parte de él termina en sus obras más ficcionales?

Ahora bien, ¿qué tiene que ver todo esto con *A la puta calle*, la obra que da título a este ensayo y de la que, a fin de cuentas, me propongo hablar? Hablar del estilo de escritura de la autora, multiplataforma y heterogéneo, nos ayudará a comprender las diversas lecturas a las que se presta esta obra, que es testimonio explícito (con algo de personal y algo de colectivo), pero también implícito de las distintas vertientes profesionales de la autora. A través de su lectura comprendemos por qué necesitamos leer en paralelo su producción en múltiples soportes, pero sobre todo en qué consiste la escritura como profesión, como oficio, y como forma de subsistencia en un contexto de crisis social y económica. Más aún: *A la puta calle* nos deja pistas suficientes como para rastrear el proceso de escritura de otras de sus obras; sintetiza y ejemplifica, al fin y al cabo, todo lo que llevamos exponiendo hasta ahora respecto a la autora.

## 2. A LA PUTA CALLE. CRÓNICA DE UN DESAHUCIO O UNA ESCRITURA DE LO PRECARIO

Del mismo modo que el proyecto #Cuéntalo sirve para explicar la voluntad de Fallarás por recoger un testimonio colectivo sobre violencias machistas, para hablar de desahucios, de crisis y de precariedad podemos tomar en consideración una muestra similar. En 2018, Fallarás lanza el hashtag #CuentaTuPobreza. En comparación con el éxito masivo del anterior, este ha contado con una acogida más modesta, y no se ha convertido en un proyecto testimonial fuera de la red Twitter como sí ocurre con el primero. Sin embargo, fijémonos en el gesto, en la voluntad de crear una contrapartida polifónica a su testimonio individual. Aunque lanzando varios años después de la publicación de *A la puta calle*, #CuentaTuPobreza ofrece algunos indicios de lo que significa esta obra, de su prolongada vigencia en los años siguientes y, una vez más, del carácter multiplataforma y acaso abierto de la obra de la autora. De nuevo, los límites de la obra se desdibujan.

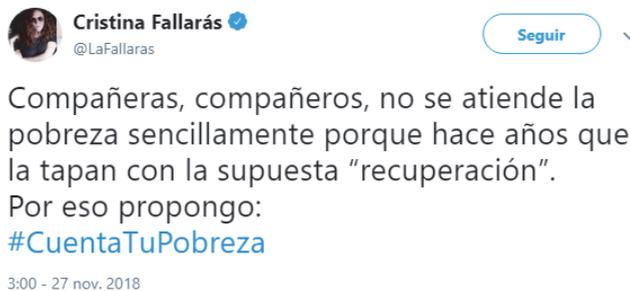


Figura 1. Publicación en Twitter en que Fallarás propone el *hashtag* #CuentaTuPobreza.

### 2.1. Historia de una caída al vacío

¿Qué nos cuenta, con todo, *A la puta calle*? Su historia es, fundamentalmente, una historia personal y, por sus características concretas, llama a buscar su origen en ciertos sucesos de la vida de su autora. Los mensajes que nos mandan los paratextos guían la lectura hacia una dirección no ficcional: esto no es una novela, es una “crónica”. En 2008, Cristina Fallarás es despedida de la redacción del periódico ADN, en el que trabajaba como subdirectora, y a partir de ese momento, coincidente con los primeros momentos de la crisis, su vida comienza una deriva hacia la precariedad que termina en la pérdida de su vivienda. Ni más ni menos, la obra cuenta el proceso del desahucio, cuyo origen la autora sitúa en el momento de su despido.

En cuanto al contenido del testimonio, en la obra pueden encontrarse todo tipo de cuestiones relacionadas con ese proceso del que la autora quiere dar cuenta. No

solo la pérdida del empleo sino el final de los ahorros, el final del paro, y la constante ausencia de oportunidades laborales. La búsqueda incesante de nuevos modos de subsistencia y la desesperación por no conseguirlos. Todo ello unido, desde luego, a una deriva en la subjetividad de su protagonista, en que a todas luces podemos encontrar la evolución intelectual y política de la autora y acaso un punto de inflexión en su producción novelística.

Partiendo de las cuestiones que ya se han expuesto a propósito de la producción de Fallarás y de su hibridez discursiva, me detengo brevemente en algunas cuestiones formales. La exploración de los géneros textuales a los que se adscribe la obra puede orientarnos a la hora de pensar en el tipo de pacto de lectura que esta propone, o bien en su proyecto de sentido. En otras obras de la autora, sobre todo a partir de la época en la que se escribe *A la puta calle*, queda clara la voluntad de hibridar los géneros, esto es, de no separar lo ficcional de lo extraficcional. De servirse, al fin y al cabo, de estrategias ficcionales para comunicar cuestiones que nada se alejan del plano de lo real e, incluso, del contexto socioeconómico específico de la España actual o de las últimas décadas, por ser más concretos. Al hilo de lo apuntado más arriba, estas obras acaban teniendo algo de novela, algo de testimonio, algo de crónica periodística, algo de confesión.

Al hablar en este punto de pactos de lectura, y de la hibridez de géneros textuales, resulta pertinente hacer una referencia a Manuel Alberca y a su ensayo *El pacto ambiguo*, que ha realizado aportes imprescindibles en esta materia. Dicho autor apunta a que la posición intermedia entre el denominado “pacto ficcional” y el “pacto autobiográfico” se encuentra lo que llama “el pacto ambiguo”, que el autor asocia a las “novelas del yo” en su obra (Alberca, 2007: 92); este pacto, que queda entre los dos primeros, asumiría características de ambos. Según José Martínez Rubio, «el pacto ambiguo fija el horizonte de expectativas del lector en la referencialidad, en los hechos, y atenta conscientemente contra ese horizonte de expectativas al incluir en la narración procedimientos de ficción» (Martínez Rubio, 2014: 30).

En efecto, *A la puta calle* es fundamentalmente una crónica, como el propio texto se autodenomina, orientada además al testimonio personal, y con una relativa proyección hacia el testimonio colectivo. No obstante, tanto en la disposición narrativa de la historia como en el registro ensayístico, o bien en la incorporación de diálogos, de escenas reconstruidas *a posteriori*, hay rastros de una escritura que se aleja de lo estrictamente documental. La obra es, también, un testimonio enunciado voluntariamente desde una subjetividad que pretende narrarse a sí misma. En ese sentido, el texto cuenta y justifica la deriva subjetiva de la propia voz narradora.

Desde las primeras páginas, este proceso de empobrecimiento, iniciado por el despido y que no tiene un final definido, gira en torno al concepto de la pérdida en distintos sentidos, como anuncia igualmente Becerra Mayor (2018: 55). La autora, por su parte, escoge la metáfora de una “caída” para dar cuenta de dicho proceso. Es la imagen que abre la obra, y se retoma constantemente a lo largo de la misma.

Fallarás arranca uno de los primeros capítulos hablando del monte Niesen, en Suiza, y de los 11 674 peldaños que separan su cima del suelo:

Dicen los suizos que la escalera más larga del mundo es la del monte Niesen, un pico de 2.363 metros y forma piramidal. (...) Bien, ahí están, casi tres kilómetros y medio de escalones. Ahora imagine que se encuentra en lo más alto de ese infierno, mirando hacia abajo, y le dan una patada en los riñones. (...) En los momentos de crisis como la actual, esa patada es el despido y, una vez la ha recibido, no dejará de rodar, canto a canto, filo a filo, hasta el suelo, allá lejísimos, unos once mil golpes más abajo. El suelo contra el que se da de bruces lo que queda de usted es el desahucio. Lo que queda de usted. (Fallarás, 2013a: 21).

Este capítulo, titulado «Desde lo alto del monte Niesen, tus huesos contra 11 674 peldaños» no es el único que utiliza la metáfora de la caída. Esta es uno de los hilos conductores de la obra, que permite dar sentido a la estructura del discurso y secuenciar la experiencia del desahucio como, precisamente, esa “caída” que es, más que “al vacío”, contra el suelo. Así, el segundo bloque de capítulos se titula «2009: Año uno en el despeñadero del monte Niesen», y los que siguen hacen lo propio con los años 2010, 2011 y 2012.

A lo largo del texto podemos asistir, como decía, no solo a un relato del proceso de desahucio sino también de derrumbamiento de la subjetividad de quien narra. La autora-periodista-protagonista<sup>2</sup> testimonia el proceso de marginación social del individuo frente a un entorno que invisibiliza al sujeto precario, que lo saca a los márgenes y lo hace molesto. Fallarás cuenta cómo en diferentes ocasiones se le trata de quitar hierro o credibilidad, y quienes lo hacen con ella no son solo compañeros de profesión, sino también las personas más allegadas de su círculo personal. Así, esta exclusión se deja ver cada en más y más aspectos de la socialización, y este aislamiento tiene que ver con la falta de un empleo, de un medio de subsistencia. No queda otra que interpretar que este es la base de la vida en sociedad y que, sin él, el sujeto no existe; queda anulado, borrado. Aparece, entonces, la *aporofobia* (Cortina, 2017<sup>3</sup>). La presencia del pobre molesta, parafraseando a Fallarás, como si fuera suciedad contagiosa:

---

<sup>2</sup> En este caso, remitimos de nuevo al ya citado libro de Manuel Alberca, *El pacto ambiguo*, en que los diferentes pactos de lectura quedan asimismo relacionados con una determinada voz narradora, que es aquí también un lugar de enunciación ambiguo. Este tipo de “yo”, dice el autor, no es equiparable ni al autor de una autobiografía ni al yo novelesco (2007: 204).

<sup>3</sup> Adela Cortina utiliza este término para designar «el rechazo, aversión, temor y desprecio hacia el pobre, el desamparado que, al menos en apariencia, no puede devolver nada nuevo a cambio» (2017: 14). Se trata de una expresión, afirma la autora, «que, según creo, no existe en otras lenguas, y tampoco estoy segura de que sea la mejor forma de construirla. Pero lo indudable es que resulta

Como mucho, te aceptarán convertida en un animal de feria y, mientras fingen hablarte, podrás leer sobre sus rostros las conversaciones que tendrán cuando te hayas marchado, leerlas con una claridad que te paraliza, con frases perfectas, sobre sus rostros que ya no tienen mucho que ver contigo.

— Cristina, es que parece que nos haces culpables a los que no estamos como tú.

Manchas. Es eso. Eres una pesadez y manchas, y aprendes que no por mucho repetirlo, por decir que aquí se ha abierto una brecha que no se cerrará aunque la enfrentemos, va a ser más eficaz, va a acabar calando. [...] Luego ya viene cuando dejan de llamarte. Ves las fotos. Esas fotos duelen más que el perpetuo arroz blanco con un ajito. Las cuelgan en Facebook, son reuniones de las de antes, putas fotos, te enteras por Facebook. No formas parte. Por razones evidentes: pérdida de códigos (Fallarás, 2013a: 128-129).

En varios sitios web, se reseña *A la puta calle* como un relato del desengaño, de la pérdida o la desaparición de la clase media frente al proceso de la crisis. Así se presenta la obra, como la voz de alguien de clase media<sup>4</sup> que va perdiendo esa posición acomodada para instalarse en la pobreza y la marginalidad que nada tienen que ver con dicha idea de clase. Por contrapartida, la autora niega en diferentes lugares la existencia de esta entidad, cuyas palabras nos acercan a conceptos como el de “significante vacío” de Ernesto Laclau (2015). A finales de 2018, ya unos años después de la publicación de la obra, Fallarás escribía en su cuenta de Twitter:

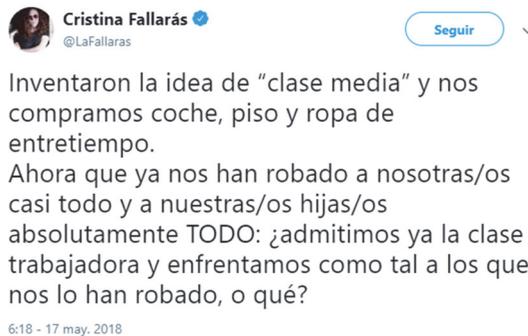


Figura 2. Publicación extraída de la cuenta personal de Twitter de Cristina Fallarás.

urgente poner nombre al rechazo al pobre, al desamparado, porque esa actividad tiene una fuerza en la vida social que es aún mayor precisamente porque actúa desde el anonimato» (2017: 24).

<sup>4</sup> Pueden encontrarse algunos ejemplos en las siguientes direcciones en línea: <https://www.laopinioncoruna.es/sociedad/2013/12/12/fallar-as-crisis-dado-leccion-realidad/792512.html>, [https://blogs.elconfidencial.com/espana/palabras-en-el-quicio/2013-04-19/a-la-puta-calle\\_402407/](https://blogs.elconfidencial.com/espana/palabras-en-el-quicio/2013-04-19/a-la-puta-calle_402407/) [Consulta el 20/06/2019].

Unos años antes, en unas declaraciones concedidas en 2017 a Angulo Egea, su argumentación ya iba en la misma línea:

No es verdad que haya clase media. Existe una construcción de consumo para las clases bajas, para el proletariado en términos marxistas, que le hicieron creer en un *wannabe*, que le hicieron creer que había una posible ascensión social, una escalera, pero era mentira. Si tú analizas la historia de España desde 1900 hasta 2017 y coges los principales ejes económicos, financieros, políticos, teóricos, e incluso literarios, te vas a encontrar con las mismas familias. Es mentira que alguien haya ascendido. Es la mentira de la teoría del pobre que se ha hecho rico. Es el timo de tocomucho (en Angulo Egea, 2017: 171).

Los posicionamientos políticos –teóricos y prácticos– de Fallarás han cambiado a lo largo de los años, y no por casualidad a partir de 2008, momento en el que se inicia la etapa de su vida que testimonia *A la puta calle*. Tampoco por casualidad, es a partir de este momento cuando se aprecia una considerable y progresiva politización de sus textos y, con ello, una fusión de actividad literaria y periodística. Estas, como apunto al inicio, entran en ese “gran saco” de la praxis política de la que también forman parte las redes sociales, los vídeos o las entrevistas en varios formatos.

## 2.2. «Soy una privilegiada: escribo»<sup>5</sup>

Sin embargo, y aunque la idea de la clase media sea propuesta y discutida por la autora a propósito de esta obra, resulta sintomático que sea uno de los conceptos latentes a lo largo de la misma. Queda implícita en el texto, pero también aparece en distintos puntos del circuito literario en que el texto se mueve. Eso tiene que ver, sin duda, con el lugar de enunciación desde el que Fallarás cuenta su historia. No es un secreto, nada que la autora esconda, el hecho de que antes de su despido su posición económica era acomodada. Una de las cosas que enfrenta, que no elude, *A la puta calle*, es la cuestión de los números, de las cifras, y entre tantas otras describe detalladamente las de sus ingresos antes y después del despido. De alguna forma, Fallarás escribe desde una posición híbrida, y su lugar de enunciación es ambiguo. No son muchos los desahuciados que tienen acceso a medios de comunicación masiva para contar su historia. Se abren, en torno a esta cuestión, diferentes preguntas que obligan a pensar sobre la enunciación de este testimonio. Como sugiere Becerra Mayor (2018), no deja de haber en el discurso de su autora una cierta nostalgia de esa clase media cuya existencia entra en duda:

---

<sup>5</sup> Frase obtenida de la (auto)descripción personal de Fallarás en su cuenta de Twitter: <https://twitter.com/lafallaras>.

En algunos pasajes de su testimonio –si bien es de justicia reconocer que en otros hay una clara articulación política que deriva de su propia experiencia, como veremos–, la autora compone un relato de la pérdida desde una antigua posición social privilegiada –buena formación, buen trabajo, éxito– hasta que lo pierde todo, una vez se ejecuta la orden de desahucio de su vivienda. La autora exhibe su currículum para mostrar la injusticia de su caso. Su libro activa de inmediato el relato de una clase media que, a pesar de haber hecho los deberes, no solo no encuentra la promesa realizada, sino que además recibe el castigo del desahucio. (Becerra Mayor, 2018: 55).

Como tampoco niegan estas palabras de David Becerra, este hecho no resta o suma legitimidad al relato, pero, desde luego, es necesario formularse estas preguntas para plantear qué tipo de testimonio es *A la puta calle*. La propia autora, que no ignora la ambigüedad de su posición, escribe un texto autoconsciente de la encrucijada enunciativa que formula:

En el momento en que me senté ante el teclado, en la galería de una casa que nunca ha sido ni será ya mía pero donde vivo con mis hijos desde que el mayor cumplió tres, en ese preciso instante dejé, no sé aún por cuánto tiempo, de ser una escritora, periodista y editora, para convertirme en una desahuciada. Eso sí, una desahuciada capaz de narrarlo por escrito, de contarlo argumentando ante una cámara y con experiencia, algo sumamente cómodo, claro. Un testimonio en primera persona resulta muy cómodo e impactante. Periodismo, por lo visto, de santísima trinidad, objeto, sujeto y análisis. (Fallarás, 2013a: 13).

A través de sus palabras podemos confirmar que ella es consciente del privilegio que supone poder contar su relato de esta forma. Un privilegio sobre el que, no obstante, también ironiza. Al fin y al cabo, la obra no es sino una historia de pérdida de todo tipo de privilegios. En esa pequeña paradoja reside, tal vez, uno de los puntos más interesantes del análisis de la obra.

*A la puta calle* es esencialmente un testimonio individual. Sin embargo, remontémonos al inicio de este ensayo, en que hacía referencia a los movimientos Cuéntalo y #CuentaTuPobreza en la red social Twitter, ambos iniciados por Fallarás. En sus diversas intervenciones públicas, la de relatar experiencias es una de las herramientas preferidas de la autora para luchar en favor de distintas causas sociales o bien para denunciar la situación de ciertos colectivos: mujeres, desahuciados y desahuciadas, parados y paradas... Según ella misma afirma en la ya mencionada entrevista con Angulo Egea, no cree que las alianzas políticas de estos grupos provengan únicamente de la empatía: «eso no viene de la solidaridad. No viene de la lucha empática. No, no viene de ahí, viene de “a mí también”, “a mí también”, “a mí también”, “a mí también” ... Y de ahí mi obsesión de siempre por contarlo» (Fallarás en Angulo Egea, 2017: 170).

En el mismo texto de *A la puta calle*, el relato de su experiencia personal le sirve también para intercalar otras experiencias. Estas no se cuentan en primera sino en

tercera persona, pero quedan de igual modo incluídas en este relato de precariedad y se presentan, igual que la de Cristina, como experiencias reales. Me refiero, con ello, a casos como el del suicidio o la muerte que relatan en las páginas 85 y 95, respectivamente:

Recuerdo que el 11 de noviembre de aquel 2010 apareció en los diarios la noticia de que un hombre se había suicidado en la calle Juan de Juanes del polígono Gornal de Hospitalet, Barcelona. Se colgó de un carbol, en la vía pública, hacia las cinco de la tarde. Tenía una mujer de treinta y tantos y una hija de catorce. La empresa pública Adigsa le reclamaba nueve mil euros por haber ocupado una vivienda echando abajo la puerta de una patada. [...] ¿Cuánto tiene que haber sufrido un hombre para colgarse de un árbol en plena calle, a las cinco de la tarde, dejando atrás mujer e hija? (Fallarás, 2013a: 85).

El 7 de febrero de 2011, ya con más de medio año si ingresos a la espalda, amanecí con una noticia en la radio, una de esas pequeñas piezas de relleno, que me conmocionó y puso en marcha todas las alertas. [...] En la radio el locutor informaba de que habían encontrado a un hombre muerto dentro de un coche en Logroño, estacionado en su plaza de aparcamiento. Decía la noticia que el hombre había muerto “de frío y desnutrición”. ¿Cuántos días pasa un hombre dentro de su coche para morir desnutrido? (Fallarás, 2013a: 95).

Con este tipo de relatos insertados, aunque no llegan a constituir una polifonía, se abren pequeñas brechas en un discurso que habla muy marcadamente de una experiencia personal; Fallarás va más allá de escribir solamente su historia: hacer del suyo un relato válido para imaginar las experiencias posibles de aquellos que han estado en situaciones similares. O de aquellos que, como ocurre a menudo también en #Cuéntalo, no han vivido para contarlo.

En efecto, el texto incorpora modestamente otras voces, otras historias, pero mucho más clara es la alternancia de códigos que se da de unos capítulos a otros. En ese sentido, la autora muestra la incompatibilidad comunicativa entre los medios de comunicación, los políticos, la banca, etc. por un lado, y el suyo propio, o el de los colectivos afectados, por otro:

Ustedes dicen y escriben diferencial en máximos, test de confianza, rentabilidad del bono. Pero nada escriben de la vuelta al jabón de pastilla, de la leche alargada con agua, del agujero en cada camiseta.

Ustedes manejan el *spread* y el *bund*, la emisión de deuda, los fondos de inversión. Pero nada saben del pánico a septiembre sin batas de colegio, del Mamá, ¿otra vez arroz?, de la bota infantil robada en el mercadillo. [...]

Nosotros no entendemos nada de estas cosas suyas, el incremento de la ratio de cobertura, primas, riesgos, test, mercados. Pero ustedes entienden mucho menos de lo nuestro. (Fallarás, 2013a: 11).

Este tipo de gesto, de estrategia narrativa, pone en jaque la hegemonía discursiva de los sectores privilegiados, que se apropian de los significantes y se hinchan de palabras técnicas y eufemismos como estrategia evasiva. Lo que no se nombra ¿no existe? Sería un momento adecuado para recordar algunos de los apuntes que realiza Laclau (2015) en torno a la idea del “significante vacío” y su relación con la política y el concepto de hegemonía:

Hegemonizar algo significa, exactamente llenar ese vacío. (Hemos hablado acerca de “orden”, pero obviamente “unidad”, “liberación”, “revolución”, etc., pertenecen al mismo orden de cosas. Cualquier término que en un cierto contexto político pasa a ser el significante de la falta desempeña el mismo papel. La política es posible porque la imposibilidad constitutiva de la sociedad solo puede representarse a sí misma a través de la producción de significantes vacíos). Esto explica también por qué la hegemonía es siempre inestable y penetrada por una constitutiva ambigüedad. (Laclau, 2015: 94).

### 3. LOS RASTROS DE LA ESCRITURA: SER ESCRITORA EN CRISIS

Hasta este momento he hablado de diferentes lecturas a las que se presta la obra, principalmente como testimonio de un proceso de desahucio, textualmente híbrido y que ofrece muchas claves de lectura de la obra completa de Cristina Fallarás. Para concluir este breve ensayo, me propongo abrir otra vía de lectura de *A la puta calle* como testimonio, una vía acaso menos transitada, y que tiene que ver con cómo rastrear desde ella el ejercicio de la escritura narrativa de su autora. Escritura como profesión, como producción, como medio de subsistencia.

A lo largo de varios capítulos, Fallarás narra el proceso de escritura de una de sus novelas más reconocidas: *Las niñas perdidas*. Se trata de una novela publicada en 2011, que recibió en el mismo año el premio de novela negra L’H Confidencial, y que fue también galardonada en 2012 con el premio Hammett de la Semana Negra de Gijón. El testimonio de este proceso que nos ofrece *A la puta calle* no solamente sirve para conocer las condiciones de escritura del texto, sino también para desmitificar la idea romántica de la escritura vocacional o del escritor o la escritora de éxito. La propia Fallarás cuenta, respecto al premio al que presentó el original de *Las niñas perdidas*:

El premio era vital, porque aquella novela era la apuesta para sobrevivir, la pequeña tierra que arar. Necesitaba sacar más que un mero adelanto –entre mil quinientos y dos mil euros–; tenía que ganar esos doce mil euros. Pongamos que después de arar el adelanto eran cuatro patatas y el premio una cosecha entera, o sea, patatas para todos y durante un tiempo. Aquel día tenía que acabar de corregir la novela, imprimirla, hacer copias y entregarla, y, para poder hacer todo eso, llevar al mayor al parque con unos padres que amablemente se habían brindado a hacerse cargo de él. Pepa, en la sillita, había sido imposible de colocar. Lo cierto es que no había acabado de leer la novela

completa, ni siquiera creo que la hubiera acabado de escribir completa, pero no había tiempo. Y en cualquier caso, ¿cuándo una novela está completa? (Fallarás, 2013a: 76).

A través de las palabras de la autora, podemos ahondar, primero, en cuáles son las condiciones materiales que envuelven la producción de una novela, más en un contexto de crisis como en el que se enmarca la escritura de *Las niñas perdidas*. Por otra parte, pueden apreciarse diferentes lecturas de lo que significa tener éxito como novelista, o de la imagen que se tiene, desde distintos ámbitos sociales, de cómo es una escritora exitosa. En este punto, cobra una relevancia esencial ese carácter intertextual que otorgaba más arriba a la producción textual de Fallarás. De alguna manera, la lectura de *Las niñas perdidas* no está completa si no se leen en *A la puta calle* las condiciones en que fue escrita. La segunda es, a la primera, una especie de imagen en negativo que arroja luz al estudio textual, y que debe tenerse en cuenta al abordar un análisis de la obra narrativa de la autora.

Sabía que sólo con el premio L'H Confidencial, en el caso de que me lo dieran, no iba a poder enfrentar todo lo que vendría. Si presentaba otra novela a otro premio, doblaba las posibilidades. Ésa es la forma en la que una piensa cuando echa a correr. *Arrecia el frío y aquí, en el Puesto del Este, empiezan a escasear las vituallas*. Era exactamente eso. (Fallarás, 2013a: 87).

Algo similar ocurre con el relato breve titulado *Últimos días en el puesto del este* (2013b). Una historia corta, muy poco contextualizada, que nos habla de una madre con dos hijos acorralados en un “estado de sitio”; huyendo, con cada vez menos provisiones, atrincherados en una casa en ruinas y acechados por un “otro” amenazante que va tras ellos. Una vez más, sin leer en *A la puta calle* el sentido de su escritura, la lectura de este relato queda incompleta; los huecos referenciales toman lugar en el testimonio de desahucio de Cristina.

A lo largo de este breve ensayo he apuntado algunas líneas, sin duda susceptibles de profundización, para el estudio textual de esta obra. Una de las ideas más potentes de la escritura de Fallarás, como venimos diciendo desde el inicio, es el intenso carácter intertextual y multiplataforma de la producción de la autora. Entre el periodismo y la escritura literaria, su seña de identidad es siempre de orden político. Más allá del testimonio explícito de su desahucio, hemos podido ver cómo a través de este material textual se abren diversas líneas de reflexión. Entre ellas, la pregunta en torno al sujeto de la enunciación y el lugar que ocupa, lo que deriva hacia el nada nuevo debate sobre la figura del intelectual comprometido. La propuesta con la que cierro este breve texto tiene que ver, sin embargo, con leer en *A la puta calle* el ejercicio profesional de la escritura como lo que la autora ve en él: producción, trabajo, una forma de “ganarse la vida”, en el sentido más crudo del término. Desde ahí, Fallarás nos deja un rastro de pistas para leer sus obras de otra manera.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Angulo Egea, María (2017), «La construcción del discurso de la crisis: Los desahuciados y El caso de Cristina Fallarás», *IC. Revista Científica de Información y comunicación*, 14, pp. 159-189. Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/68895> (fecha de consulta: 20/06/2019).
- Becerra Mayor, David (2018), «El relato de la pérdida y las representaciones del fin de la clase media en las novelas de la crisis», *Cultura e imaginación política*, ed. Jaume Peris Blanes, México/París, RILMA 2/ADEHL, pp. 45-62.
- Cortina Orts, Adela (2017), *Aporofobia, el rechazo al pobre: un desafío para la sociedad democrática*, Barcelona, Paidós.
- Laclau, Ernesto, «¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?», Caggiano, S. y Alejandro Grimson (2015), *Antología del pensamiento crítico argentino contemporáneo*. Buenos Aires: CLACSO.
- Martínez Rubio, José (2014). «Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua». *Castilla. Estudios de Literatura*, 5: pp. 26-38.
- Fallarás Sánchez, Cristina (2011), *Las niñas perdidas*, Barcelona, Roca.
- Fallarás Sánchez, Cristina (2013a), *A la puta calle. Crónica de un desahucio*, Barcelona, Planeta.
- Fallarás Sánchez, Cristina (2013b), *Últimos días en el Puesto del Este*, Barcelona, Salto de Página.
- Fallarás Sánchez, Cristina (2014), Presentación de *Las niñas perdidas* en la V Feria Internacional del Libro en Azcapotzalco (México), celebrada entre los días 26 de abril y 4 de mayo de 2014. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FgscTkenVvQ> (fecha de consulta: 05/06/2019).



RAQUEL DE LA VARGA LLAMAZARES

UNIVERSIDAD DE LEÓN

**ANTONIO PEREIRA, UNO DE LOS NUESTROS:  
ECONOMÍA Y PODER EN *CUENTOS DE LA  
CÁBILA* (2000)**



El nombre de Antonio Pereira hoy es un indiscutible de las antologías de cuento español contemporáneo, y sin embargo, sigue resultando desconocido entre los lectores. En los años del auge del cuento —especialmente los años 90, cuando frecuentemente aparecía reivindicado en revistas como *Lucanor*, *Ínsula* o en la antología de Encinar y Percival publicada en Cátedra (1993)— así como en la actualidad es sobradamente reconocido en el ámbito académico.

Su obra literaria parte de la observación directa y agua de la vida, capaz de extraer lo esencial de lo superficial, hasta el punto de haber recibido la etiqueta de ser capaz de convertir la anécdota en categoría literaria. Esa observación no es propia solamente del género narrativo, que cultivó a través del cuento, el artículo periodístico y otros textos memorialísticos, sino que también se percibe en toda su producción poética. La condensación y la capacidad de sugerencia se suman a la intensidad y, por supuesto, a la brevedad.

Antonio Pereira aparece ligado al canon en la creación del cuento en español del siglo XX, generalmente encuadrado en la generación del Medio Siglo (Encinar y Percival, 2004), cuyos textos más breves se han reivindicado, especialmente por Fernando Valls como un antecedente del boom del microrrelato de las últimas dos décadas ya en los años 80 y 90. Sobre sus rasgos formales y de contenido hay un claro consenso, destacando estudios ya clásicos sobre su obra como los de Francisco Martínez (1982), Santos Alonso (1984), Ricardo Senabre (2011), Carmen Busmayor (1996) y José Carlos González Boixo (2004). Además, en sus textos, el humor se hace compatible con la nostalgia, el localismo con el cosmopolitismo, el erotismo es a la vez impúdico y, como afirmaba el propio Pereira, diocesano. La fuerza de la oralidad se encuentra en el sustrato de todas las historias, imbricado con las técnicas narrativas experimentales deudoras de Hispanoamérica y el *nouveau roman*, desde la publicación en 1967 de *Una ventana a la carretera* hasta su último libro de inéditos *La divisa en la torre*, de 2007; una oralidad tanto previa al relato como en el propio acto de la escritura, como si el propio autor nos estuviera susurrando historias de forma maliciosa, conservando la fuerza de esa oralidad en su reelaboración literaria. Con asidua realidad y ficción se entremezclan explorando sus límites, siempre buscando el juego con un lector cómplice a la manera cortazariana, dispuesto a enfrentarse a las elipsis habituales y finales abiertos que dificultan su lectura, dificultad que podría ser la causa de su poca difusión entre el público general, teniendo en cuenta además que el género del cuento ha sido tradicionalmente considerado por la crítica española como marginal hasta muy avanzado el siglo XX,

dada su escasa presencia en los manuales de literatura contemporánea o en el hecho de que hasta los años 90 no aparecieron revistas como *Lucanor* o *Ínsula* —dedicadas en gran parte o íntegramente al cuento— o antologías sobre cuento español contemporáneo como la de Encinar y Percival (1993) o la de Fernando Valls (1993).

En el trasfondo de su obra se encuentra una visión profundamente humanista de la vida, que recurre con asiduidad a metáforas y símbolos en torno a la vida como viaje y especialmente al retorno. Es por ello que su Bierzo natal se vuelve el espacio literario predilecto —convertido en el espacio mítico del Noroeste— que se combina con total naturalidad con ciudades y países remotos.

### 1. ANTONIO PEREIRA, UN ESCRITOR CIVIL

Entre los rasgos de contenido más señalados de la obra pereiriana se suelen citar la ironía, el humor, la nostalgia y el recuerdo o la plasmación del espacio mercantil y del Noroeste, etc. Sin embargo, hay una cualidad en su escritura que el mismo autor señaló desde bien temprano sobre su producción literaria y que aún no se ha tratado con la profundidad debida: el marcado humanismo que empapa su escritura se traduce en una preocupación por la vida de los ciudadanos que lo rodean. En 1976 publicó un libro de relatos llamado *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*, volumen que se reeditó dentro de *Cuentos para lectores cómplices* (1989), en cuyo prólogo incluyó una reflexión sobre el uso del término «civil», aclarando que no guarda relación con la contienda bélica. El crítico Santos Alonso a partir de esta afirmación se refirió a Antonio Pereira con el rótulo de «escritor civil», ya que

Los personajes de sus poemas y de sus narraciones son ciudadanos, miembros de una comunidad civil, que viven de su propio trabajo y comparten con los demás los desasosiegos cotidianos. La ciudad o el pueblo, el comercio o el paisaje, adquieren un inusitado protagonismo para presentarse ante los lectores como el medio más cercano, más familiar, donde se mueven esos seres individuales. Hablar de comunidad civil puede inducir a error: no se trata de que el escritor reserve sus preocupaciones éticas para el intencionado diagnóstico de la colectividad, ni mucho menos; el humanismo de Pereira es muy profundo, hasta el punto de que lo individual, lo personal, desplaza generalmente a lo colectivo. (1986: 104)

Otra perspectiva complementaria es la señalada por José Carlos González Boixo, apuntando que los textos que integran su primer libro de cuentos *Una ventana a la carretera* (1967) «muestran una cierta preocupación social [...]. Sin embargo, lo más destacado es la formulación de un espacio literario acorde con las expectativas de los personajes, pertenecientes a una clase social generalmente modesta, que se sienten cómodos, incluso felices, en el limitado mundo en el que viven» (2004: 27).

La plasmación de la realidad social y las desigualdades económicas son el telón de fondo de muchos textos del autor villafranquino aunque de forma sutil e

individualizada como señalaba Santos Alonso, exceptuando cuentos como el ya citado «Unas botas del 43», «El sitio del inglés», «El hombre de la casa» o el poema «¿Oporto, Sir...?» y en general, el *Cancionero de Sagres* (1969) (Llamas, 2014: 68-70). Tras la ironía y el humor que caracterizan a la narrativa pereiriana existe un trasfondo político, social y por ende económico que aún no se ha investigado en profundidad y que suele pasar desapercibido al parecer supeditado al humor o al no tratarse del tema principal de los textos. Como suele ocurrir con otros autores vinculados con León como José María Merino, Ramón Carnicer o Luis Mateo Díez, la memoria histórica y la guerra civil aparecen como telón de fondo en las narraciones, pero siempre en un segundo plano, sin una verdadera intención de realizar una denuncia social (Soler Rodríguez, 2005: 146).

En el presente trabajo no entraremos en detalle sobre este aspecto en toda su narrativa, ya que la denuncia o el realismo social es trasfondo de gran parte de sus historias o protagonista en novelas como *La costa de los fuegos tardíos* (1973). Nos centraremos en uno de sus últimos volúmenes de narrativa breve, *Cuentos de la Cábila* (2000), de gran valor literario.

## **2. CUENTOS DE LA CÁBILA (2000)**

Esta publicación forma parte de una colección llamada «Los libros de la Candamia», en la que autores leoneses como José María Merino, Luis Mateo Díez o Elena Santiago fueron invitados a relatar literariamente sus vivencias de juventud, todo empapado por un tono memorístico. En el caso de Antonio Pereira, el autobiografismo ya es, de por sí, uno de los rasgos fundamentales de su obra literaria. Los *Cuentos de la Cábila* (2000) generaron cierta polémica al respecto, ya que algunos críticos como Santos Sanz Villanueva se mostraron reticentes a considerar los textos que lo integran como artefactos ficcionales, como detalló en una reseña en *Revista de Libros* (2001), donde se refiere a ellos como «un intenso y emocionante relato –no encuentro otro término mejor que éste para definirlo– cuyo punto de partida se halla en los citados requisitos; los cuales he subrayado para evitar el equívoco que pudiera producir ese título. Porque cuentos, lo que se dice cuentos, no son [...]».

Más allá de la notable presencia del autobiografismo como técnica narrativa, como juego constante entre realidad y ficción que solamente los lectores cómplices pueden desentrañar hasta sus últimas consecuencias, nada tienen que ver con otras obras no ficcionales como *Crónicas de Villafranca* (1997) o *Reseñas y confidencias* (1985), libros que sirven de base histórica y que certifican la veracidad de los argumentos de algunos cuentos. Otro aspecto a tener en cuenta es la distancia para con los hechos contados por parte del autor, ya que, «la contemplación es lejana, algo idealizada y siempre envuelta por tenués velos de comprensión y de ironía» (Gutiérrez Ordóñez, 2001: 15). Sin embargo, esa distancia empapada en ironía no es

menos comprometida con lo narrado, por lo que el lector no debe olvidar la gravedad del telón de fondo. Un claro ejemplo es el inicio del cuento «La ciudad romántica, la ciudad industrial»: «La guerra estaba en marcha y Franco se levantó un día cansado de que falangistas y requetés anduvieran a palos, a veces a tiros, y los hizo unirse en una sola cosa de nombre interminable. El jefe de la cosa, naturalmente, sería Francisco Franco» (2012: 676)<sup>1</sup>.

## 2.1. La dimensión espacial

En el tratamiento de la narrativa de Antonio Pereira se ha estudiado en profundidad el espacio geográfico, denominado comúnmente Noroeste o Poniente. Este espacio, identificable en muchas ocasiones con referentes reales, se va despojando con el paso de las décadas de las alusiones referenciales que lo relacionaban con el Bierzo natal del autor y otras localidades con vinculación geográfica, ganando en universalidad y aproximándose a los espacios míticos. De hecho, se suele insistir en la idea de la mitificación del espacio en relación con otros autores vinculados con León, especialmente como reacción a la crítica que en su momento tachó a Antonio Pereira de costumbrista por la elección rural de sus localizaciones y reivindicando «[...] la recreación del espacio provincial leonés, lo que lejos de ser un rasgo costumbrista, ha ido alcanzando progresivamente una intensidad mítica, creando diversos espacios (Celama, Noroeste) y recuperando la memoria histórica de esta región» (González Boixo, 2004: 22). Añade María Rodríguez que:

Por supuesto, lo que encontramos en los textos no es la Villafranca real, por más que aparezcan con su propio nombre la calle del Agua o la Colegiata, ni el Bierzo real ni León ni Madrid, sino esos mismos territorios filtrados por la pluma del autor y convertidos en un universo literario que debe tanto a la geografía física como a la humana, a los hombres y mujeres que pululan entre versos y los renglones» (2009: 14).

Sin embargo, Antonio Pereira era berciano y lo fue toda su vida, insistiendo constantemente en sus raíces villafranquinas, y a la vez humildes. Por ello, son compatibles las dos opciones de lectura: por un lado, es posible la universalidad de sus historias para cualquier lector sin conocimiento alguno de la referencialidad real y, por otro, la representación de una realidad social e histórica concreta.

A falta de un análisis pormenorizado del espacio significativo en todas sus dimensiones en la obra pereiriana, cabe destacar la vinculación espacial con otros

---

<sup>1</sup> Tantos los textos citados de *Cuentos de la Cábila* como de volúmenes anteriores se citarán por su última versión de 2012 en Siruela.

elementos narrativos como los personajes, de especial relevancia en la narrativa contemporánea española (Álvarez Méndez, 2002; Valles Calatrava, 1999; Garrido Domínguez, 1993). Tanto personajes como el narrador en el volumen que abordamos dotan de significación a los espacios, mayoritariamente públicos, sociales e históricos, sugiriendo al lector aspectos que no aparecen expresados explícitamente. Sucede también con objetos, pero en el caso de Pereira son sobre todo los personajes quienes establecen una relación metonímica con los espacios sentimentales (Miñambres, 2014: 29).

## 2. 2. Un chico de la Cábila

Para entender la importancia que tiene el espacio narrativo a la hora de considerar el retrato social y económico existente en los *Cuentos de la Cábila* (2000) hay que partir del propio título del volumen y la elección que conlleva. Los cuentos podrían haberse agrupado bajo otros rótulos en alusión a su ambientación casi exclusiva en Villafranca y otras localidades próximas como Cacabelos, Ponferrada, e incluso León. Sin embargo, el autor ha elegido para el título el nombre con el que popularmente se ha denominado a uno de los barrios de Villafranca, separado naturalmente del núcleo urbano por el río Burbia.

La enemistad del barrio de la Cábila o Kábila con el barrio de La Plaza es conocida popularmente por todos los villafranquinos, y es que en las edificaciones que articulan y circundan a la famosa calle del Agua, donde la burguesía y las familias adineradas residían sin necesidad de trabajar el campo, lucen todavía hoy treinta y cuatro escudos nobiliarios en las fachadas de casonas y palacios. Ramón Cela, en un artículo aparecido en prensa en 2019, se hace eco de las habladurías populares:

Se dice que, desde hace muchos años, había una pequeña rivalidad entre los que se creían un poco superiores, es decir: Los del barrio de La Plaza y los de La Cábila o Kábila, o barrio del Parché, un nombre que nadie sabe de dónde viene y la juventud se entretenía en grandes batallas, no superiores a media hora, tirándose piedras desde las distintas orillas y que en ocasiones se hacían como mínimo buenas magulladuras y alguna que otra rotura de cabeza. [...] Así y entre las escapadas de la escuela y hora del almuerzo «guerrearaban» un poco y cantaban unos pequeños estribillos entre los que se entremezclaban: Dicen que los Kabileños son unos buenos muchachos. Que no les tienen envidia a los chulos de corbata de la plaza...

El propio autor siempre se ha identificado, como hace a través de uno de los cuentos del volumen, como «Un chico de la Cábila». Esta denominación, a la que él mismo alude en numerosas ocasiones a lo largo de su vida y su obra, posee resonancias despectivas en diferentes direcciones, ninguna inocente. En primer lugar, este topónimo de origen desconocido nos remite a la cábala y a una posible vinculación con el mundo judío. Otra posibilidad es la que apunta el escritor Óscar

Esquivias, quien en el volumen recientemente publicado en la editorial Eolas *Antonio Pereira y 23 lectores cómplices* (2019: 276) apunta que, como algo similar a lo que ha ocurrido con los barrios marginales y empobrecidos de varias ciudades españolas creados en los años 50, a los que se ha denominado con el nombre de Corea en relación a la guerra de la que toman el nombre, algo parecido se encontraría en la base de tal denominación, aludiendo asimismo a las tribus conocidas por su crueldad y ferocidad durante la Guerra del Rif llamadas kábilas.

Según el INE, en 2018 la localidad de Villafranca del Bierzo contaba con 2 974 habitantes. En 1940, cuando la región berciana se dividía en dos partidos judiciales –el de Ponferrada y el de Villafranca–, el que se correspondía con Villafranca del Bierzo y todos los pueblos y aldeas dependientes contaba con 50 234 almas registradas en el censo (Mantero García-Lorenzana, 1973: 39). Los pilares de la economía berciana eran tanto la agricultura como la minería y el comercio, aunque Pereira en muy contadas ocasiones se refiere en su obra a la explotación del campo, focalizando siempre la atención en los personajes dedicados al comercio tradicional y a su origen familiar del hierro.

Como ocurre con tantas ciudades, el río –en este caso los dos ríos que vertebran Villafranca– se convierte en una frontera invisible que divide a la población con cierto sesgo clasista. En Villafranca, como ya se adelantaba, la famosa calle del Agua, morada de nobles y de poetas famosos, termina en el puente que cruza el río Burbia, y que sirve de separación entre la villa y el barrio donde se ubicaba el comercio y los negocios artesanales, como el de la familia Pereira. La fragua de su abuelo, que acabó derivando en un negocio del ramo de ferretería en manos de su padre y, en definitiva, la condición familiar comerciante es uno de los pilares de toda la obra literaria de Antonio Pereira. En varias ocasiones hace gala de su humildad y sus escasos recursos, resaltando su origen cabileño, como habitante del barrio del Otro Lado. De una manera colectiva esta reivindicación de lo humilde y de la brecha económica existente entre unos y otros en su pueblo natal es el verdadero telón de fondo, y muchas veces hasta tema principal de los *Cuentos de la Cábila* (2000).

Esta misma descripción general del largo enfrentamiento entre ricos y pobres es lo que nos vamos a encontrar perfectamente retratado en el cuento titulado «Un chico de la Cábila»: «En la ciudad hay dos zonas separadas por el río y la mía era la más populista y menestral. [...] Éramos gente que algunos señores de la plaza y su entorno miraban por encima del hombro. No nos daba ningún complejo. Tampoco había para tener orgullo, pero lo teníamos» (2012: 650). Enumera el autor, además, los comercios que estaban precisamente en su barrio, «el que llaman el Otro lado» (2012: 650), de los que se enorgullece:

El barrio vivía. Herrador y veterinario, horno de pan, fontanero, sastre, la ferretería de mi padre con artículos de caza y pesca, estanco y buzón de correos, coloniales, un abogado más conciliador que pleitista, un zapatero ilustrado, una barbería moderna con agua corriente, el café amenizado por el dúo de pulso y púa más algunas tabernas alegres

de vino y escabeche... y las monjas de clausura, encerradas en lo suyo de trabajar y rezar y, sin embargo, tan nuestras (2012: 650).

Esta separación económica y geográfica se acrecienta con otros datos apuntados en un relato cuya extensión es de apenas dos páginas, como el hecho de denominar al puente que cruza hacia la calle del Agua para ir al colegio «el puente divisorio» o la lista de los apellidos de familias ilustres de los escudos de la calle.

### **2.3. La economía como telón de fondo: «El toque de obispo»**

La cuestión económica en sus múltiples facetas como condicionante de la vida de la localidad es aún un tema que precisa de un análisis más exhaustivo. Basta con releer el primer cuento del volumen, uno de los más celebrados de toda la obra narrativa del autor, para percibir las valoraciones que el mismo hace respecto de su condición humilde. El célebre cuento, titulado «El toque de obispo», no es más que la descripción de un viaje en tren entre un padre y un hijo que cabe en apenas página y media, y que sin embargo, gracias a la maestría de Pereira, contiene tanta información implícita que lo convierte en una obra de arte.

Los lectores sabemos que temporalmente la narración se ubica a finales de los años 20, y que el tren se trata del famoso Correo de Galicia, que atravesaba todo el noroeste peninsular. Lo acaecido en el cuento es fácilmente resumible: el personaje padre, mientras viaja con su hijo por motivos de trabajo desde Villafranca hasta Castrocontrigo, se enternece y decide invitarlo a cenar en el vagón restaurante. Allí le cuenta que los maquinistas, al pasar por ciudades con sede episcopal, hacen un toque de bocina especial, terminando el relato con la promesa de llevarlo a la feria de Mondoñedo en tren para que se deleite con el doble toque del maquinista.

Cuando se cita o se analiza este cuento se hace para hablar generalmente de aspectos como el autobiografismo o la lectura metaficcional que ofrece su célebre final: «Luego supe que en Mondoñedo no hay tren, pero eso importa poco cuando la historia es bonita» (2012: 649). La intención del autor de hacer un retrato de la situación económica familiar y social humilde es manifiesta desde la primera línea: «Mi padre era económico, no digo tacaño, y si en casa había que coger el tren se viajaba en tercera. Por esto fue una fiesta la vez que los dos cenamos en el vagón-restaurante, como un par de personajes» (2012: 647).

El narrador incide una y otra vez en su condición: «Íbamos en el pasillo de nuestra clase, pensar en un asiento aunque fuera el borde de una maleta sería mucha fantasía» (2012: 647). Se ahonda en esta página y media en el origen humilde de este padre de familia que tiene que viajar a un pueblo para comprar materia prima para la ferretería y cómo la ternura por su hijo pequeño le lleva a hacer un pequeño dispendio. Cuando ya están cenando en el vagón restaurante, mantienen la siguiente conversación: «—Aquí se cena temprano como en los barcos —dijo mi padre cuando

nos sentamos a la mesa y el sol de poniente se resistía a dejarnos del todo. —¿Usted ha ido alguna vez en barco? —le pregunté. —Toda la vida es un viaje. Con las respuestas de mi padre no siempre sabías a qué carta quedarte» (2012: 648).

De esta brevísima conversación ya podemos extraer conclusiones relevantes respecto a lo que está implícito: el padre posee una cultura libresca y quiere enseñarle cosas a su hijo, como que por ejemplo en los barcos se cena temprano, así que cuando el hijo le pregunta que si alguna vez ha viajado en barco, en lugar de contestar que no (porque obviamente, alguien procedente de una aldea de Lugo nacido a finales del siglo XIX no solo no ha podido viajar en barco, sino que lo más probable es que ni si quiera hubiera visto el mar) le responde con tan elegante contestación, esquivando la pregunta.

En gran parte de los cuentos del volumen encontramos a protagonistas condicionados de diversas formas por la situación económica y laboral propia de las pequeñas localidades de principios del siglo XX y otras que llegan hasta la actualidad. Por ejemplo, nos habla Pereira en el cuento titulado «El aval» del papel de los bancos y del sistema de pago y de préstamos a través de las letras mensuales, antecedente de nuestras hipotecas, que ya por entonces «era como una música de fondo en nuestras vidas» (2012: 705). «La feria según nos va en ella» retrata uno de los pilares de la actividad mercantil en la región berciana durante el pasado siglo, gracias a la que artesanos, comerciantes, y especialmente agricultores daban salida a sus mercancías viajando a otras localidades para vender sus productos en mercados y en ferias de fecha fija. El oficio de los viajeros —profesión que él mismo desarrolló—, con mucha vigencia tanto en este volumen como en la cuentística de Pereira, ya se perfila como un trabajo en decadencia, aunque con notable presencia en la España de la primera mitad de siglo: «era difícil no comprarles algo a los viajeros» (2012: 691), pero más que por sus dotes para vender, por pena.

Sobre muchos aspectos económicos más ahonda Pereira, y aunque desde el humor y la ternura, con pequeños destellos de denuncia. Rehúye, sin embargo, de lo panfletario o lacrimógeno, como se percibe con claridad en un cuento sobre la escasez que vive una familia numerosa al no poder comprar zapatos para sus hijos, porque: «hay una cosa más deprimente que la lluvia, y es la humedad de la lluvia pegada al cuerpo y los zapatos mojados» (2012: 698), y más aún en «Los niños muertos y todos los muertos», con un equilibrio magistral entre lo humorístico y lo trágico. El mundo de los antiguos negocios de ultramarinos es el protagonista de «¡Manos arriba!», como los vecinos morosos en «La bombilla fiada», así como otros textos focalizados en el comercio local reivindicado sutilmente y retratado con cierta nostalgia.

## 2. 4. La educación sentimental

La educación sentimental de la época y los amoríos adolescentes del narrador traslucen mucho más que humor y ternura, ya que tras las pretendidamente inocentes palabras de un muchacho de posguerra se esconden los vocablos escogidos con perspectiva (y también malicia) por un autor bien entrado en la madurez. Las diferencias económicas dejan de ser estar de nuevo en segundo plano para convertirse en la causa del amor o desamor entre las potenciales parejas de adolescentes de la guerra.

En el anteriormente citado cuento «Un chico de la Cábila» la anécdota que vertebra el texto es precisamente el amor imposible entre el niño Pereira y Carmencita, una compañera de clase durante el bachillerato, el cual pudo cursar en el colegio destinado a los niños del barrio de La Plaza, «los hijos y las hijas de los señores principales» (2012: 651). El narrador no puede evitar enviar una misiva a Carmencita, la «niña aristócrata» (2012: 651), a través de sus compañeros de clase hasta que el maestro la intercepta y exclama: «Este listillo del Otro Lado pretendiendo a la nobleza, a saber lo que dirían los (aquí el apellido ilustre)» (2012: 651).

En «Cuestión de fonética» se reitera la misma preocupación clasista de fondo, narrando la admiración del narrador Pereira niño por una forastera llegada de la capital, concretamente del barrio de Chamberí. La joven Lina, quien «ni si quiera hablaba con cualquiera» (2012: 717), se fijó en «el seductor oficial, que vivía en la plaza y era alto y rubio y tenía coche» (2012: 717). «El privilegiado», como el niño Pereira se refiere a su contrincante, se ve rechazado, por lo que Lina, «cuando no andaba a su lado un pretendiente de fuste» (2012: 718) se entretenía en los espacios de recreo de la época en Villafranca, el Casino y el Círculo Mercantil. De no ser porque el cuento tiene una extensión de algo más de una cara y media, no llamaría la atención la descripción que el autor dedica a uno y otro espacio de entretenimiento y sus diferencias:

En el portal y las escaleras del Casino empezaba ya el alfombrado, en el salón principal lucían reposteros y muchas mitologías, el Reglamento en marco repujado era severo y en la biblioteca predominaban los libros de heráldica de la Asociación de Hidalgos a Fuero de España.

En el Círculo Mercantil e Industrial la oferta de libros era más variada. Se podían leer novelas de famosos como Ricardo León y Lajos Zilahy, tratados de agricultura y obras de carácter social sin llegar a marxistas. Alfombras, no, pero el piso de tarima del Mercantil estaba encerado con esmero. Y había tiestos con geranios. En el Casino sería anatema un tiesto con geranios. (2012: 718)

El espacio y su construcción focalizada en unos breves aspectos nos cuenta, una vez más, lo implícito que el autor no esconde sobre las diferencias económicas de los seres que los habitan y los transitan; Uno y otro son los espacios públicos de

entretenimiento del pueblo, separados por un veto invisible entre las familias pudientes o de descendencia hidalga, frente a los dedicados a la actividad mercantil. Encontramos indicios como los que el autor suele introducir por su predilección por el sector más humilde, quien, a falta de un suelo alfombrado, posee la virtud de la tenacidad y el esfuerzo simbólicamente plasmado a través del suelo encerado con esmero.

Al personaje de Lina, por su condición adinerada –reiterada en numerosas ocasiones en el texto– le correspondería ocupar el espacio del Casino. Sin embargo, transgrede yendo al Círculo Mercantil y paga muy caro su simbólico quebrantamiento de las normas sociales cuando, al retirarse para ir al baño, desaparece. El narrador-Pereira adolescente nos desvela el misterio: «La reina de setiembre, la más reina contando muchos setiembrés, llevaba casi una hora atrapada en el WC» (2012: 718). Se cierra el relato con la explicación del título del mismo, cuando la niña, altiva, sale del retrete insultando a los encargados de mantenimiento con su acento de Madrid, evidenciando que su arrogancia hacia ellos no es solo una cuestión de fonética.

### 3. Conclusiones

Una relectura de los *Cuentos de la Cábila* (2000) que ahonde en la dimensión económica y social en relación con el signo espacial y otros elementos narratológicos como los personajes enriquecería cualitativamente su significación. Los textos, aunque a medio camino entre lo ficcional y lo biográfico, reflejan aspectos sociales de una generación que vivió la Segunda República, la Guerra Civil y el franquismo y una realidad económica que hace décadas dio sus últimos coletazos. La reelaboración literaria que Pereira realiza de lo histórico se ve constantemente unida a la ironía e incluso al humor, pero su visión del individuo, profundamente humanista, lo diferencia del tono grave que tantos otros narradores de la generación del Medio Siglo han plasmado en sus obras.

Posicionándose durante toda su vida como cabileño, Antonio Pereira parece decirnos que, aunque tras alcanzar una posición económica holgada, su espacio es el del Otro Lado, el de los humildes a quienes alaba de principio a fin de su trayectoria literaria. La denuncia y el reflejo de las condiciones socioeconómicas de sus personajes es un aspecto poco tratado dentro de su narrativa y, sin embargo, también relevante dentro de sus claves temáticas, en profunda conexión con ese humanismo que impregna toda su obra literaria. En los *Cuentos de la Cábila* resalta su posicionamiento ético, y es que, recordando el célebre poema de Keats que afirma que el poeta es aquel que se siente igual ante un rey que junto al más miserable de los mendigos, Juan Carlos Mestre define a Antonio Pereira por su posicionamiento ético como «el poeta más connatural a lo poético», mostrando con su inteligencia «una

elegante generosidad para con aquellos cuya vida apenas fue una gota de agua durante la gran sed de las travesías» (2001: 9).

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Santos (1986), *Literatura Leonesa Actual. Estudio y Antología*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- Álvarez Méndez, Natalia (2002), *Espacios narrativos*, León, Servicio de Publicaciones, Universidad de León.
- Álvarez Méndez, Natalia y Ángeles Encinar (eds) (2019), *Antonio Pereira y 23 lectores cómplices*, León, Eolas.
- Busmayor, Carmen (1996), *Países poéticos de Antonio Pereira*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, Fundación Antonio Pereira.
- Cela, Ramón (2019), «La ‘Kábila’ villafranquina», *La Nueva Crónica*. Disponible en <https://www.lanuevacronica.com/la-kabila-villafranquina> (fecha de consulta: 18/07/2019).
- Encinar, Ángeles y Anthony Percival (1993), *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra.
- Garrido Domínguez, (1993), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- González Boixo, José Carlos (2004), «Introducción» a *Recuento de invenciones*, Madrid, Cátedra, pp. 11-56.
- Gutiérrez, Salvador (2001), «Monográfico Antonio Pereira», en *Rey Lagarto. Literatura y Arte*, año XII, 48-49, pp. 15.
- Llamas, José Antonio (2014), *Los enigmas poéticos de Antonio Pereira*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, Fundación Antonio Pereira.
- Mantero García-Lorenzana, María del Carmen (1972), *Análisis económico de la región de el Bierzo*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún.
- Martínez García, Francisco (1982), *Historia de la Literatura Leonesa*, León, Everest.
- Miñambres, Nicolás (2014), «Espacios sentimentales de Antonio Pereira: una lectura personal», en Celma Valero (ed.), *Visiones, revisiones y disidencias de un mito en la narrativa del siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Mestre, Juan Carlos (2001), «Monográfico Antonio Pereira», en *Rey Lagarto. Literatura y Arte*, año XII, 48-49, pp. 9.
- Pereira, Antonio (2018), *Antonio Pereira y 23 lectores cómplices*, ed. Natalia Álvarez y Ángeles Encinar, León, Eolas.
- Pereira, Antonio (1967), *Una ventana a la carretera*, Barcelona, Editorial Rocas.
- Pereira, Antonio (1969), *Cancionero de Sagres*, Madrid, Oriens.
- Pereira, Antonio (1973), *La costa de los fuegos tardíos*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Pereira, Antonio (1976), *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*, Madrid, Magisterio Español.

- Pereira, Antonio (1985), *Reseñas y confidencias*, Diputación, León, colección Breviarios de la Calle del Pez.
- Pereira, Antonio (1989), *Cuentos para lectores cómplices*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Pereira, Antonio (1997), *Cónicas de Villafranca*, León, Diputación Provincial de León.
- Pereira, Antonio (2000), *Cuentos de la Cábila*, León, Edilesa.
- Pereira, Antonio (2007), *La divisa en la torre*, Madrid, Alianza Editorial.
- Pereira, Antonio (2012), *Todos los cuentos*, Madrid, Siruela.
- Soler Rodríguez, María de las Mercedes (2005), «La ingeniería oculta de Antonio Pereira», en José María Balcells (coord.), *Literatura actual en Castilla y León. Actas del II Congreso de Literatura Contemporánea*, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua / Ámbito Ediciones, pp. 145-151.
- Rodríguez, María (2009), «El mundo visto por un berciano», en *El Bierzo de Pereira*, Ponferrada, Instituto de Estudios Bercianos.
- Sanz Villanueva, Santos (2001), «Relato y biografía», *Revista de Libros*, nº 52. Disponible en: <https://www.revistadelibros.com/articulos/cuentos-de-la-cabila-de-antonio-pereira> (fecha de consulta: 15/09/2018).
- Senabre, Ricardo (2011), *Antonio Pereira y el arte de narrar*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, Fundación Antonio Pereira.
- Valles Calatrava, José Rafael (1999), *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en «La ciudad de los prodigios» de Eduardo Mendoza*, Almería, Universidad de Almería.
- Valls, Fernando (1993), *Son cuentos. Antología del relato breve español*, Barcelona, Austral.

ALEXANDRA DINU

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

**FORMAS Y SENTIDO DEL DISCURSO DE LA  
POBREZA EN LA LITERATURA DE BOLAÑO.  
CONFIGURACIÓN DEL MITO DEL ESCRITOR  
MALDITO**



Mi miseria de látigo  
De pordiosero erótico  
Hijo afín de mis ayes  
Interno interno íntimo romántico

«Perro de fuego», *Poesía abierta*,  
Carlos Edmundo de Ory

En *París era una fiesta* (1964), Hemingway describe con pleno desenfado y crudeza los distintos apuros (especialmente la apremiante necesidad de comer en una época de bohemia) a los que se enfrenta el profesional de la escritura para desarrollar su pasión (y su oficio). Es un hecho notorio que el contexto vital del escritor influye en múltiples ocasiones en la temática o en la calidad de la propia obra.

Si unos han escrito una obra prolífica, entre otras causas, para subsistir y han denunciado la miseria en novelas como *Les Misérables* (1862), como Victor Hugo, otros han sacrificado completamente el posible *bon vivre* por la escritura. Estos últimos son los escritores románticos y malditos que han apostado la vida por su obra porque una y otra son equiparables para ellos. Así, desde los poetas malditos franceses Verlaine, Baudelaire y Rimbaud hasta los estadounidenses Kerouac, Ginsberg o Bukowski se puede trazar una genealogía de escritores que sitúan el arte por encima de sus propias condiciones de vida. No importan las necesidades económicas cuando existe una razón superior, el arte, que determina la vida.

Desde esta perspectiva, el propósito de este trabajo es analizar el papel de la pobreza en la construcción del conocido álgter ego de Bolaño y otros personajes relacionados en su obra recurriendo, principalmente, a la concepción de la vida austera que tenían unos de los precursores de Bolaño, los *beatniks*, así como a algunas de las ideologías revolucionarias más destacadas de los años setenta que han influido en su pensamiento y obra. La pobreza de los personajes de las novelas del chileno se estudia, por tanto, desde el enfoque estético y artístico de la subcultura de la marginalidad y el antimaterialismo (que hunde sus raíces en el desprendimiento de lo material de las doctrinas orientales) de los *beats* estadounidenses, que buscaban, siguiendo a los vanguardistas, revolucionar la

vida cotidiana, y desde la vertiente de las ideologías estudiantiles más subversivas ligadas a Mayo de 68 (las ideas de las protestas de la plaza de Tlaltelolco, pero también el socialismo de Allende) que también apostaban por formas de vida poco convencionales y alejadas de los valores burgueses.

Se examinan, así, las confesiones del autor tanto en las obras de ficción como de no ficción y las declaraciones de algunos amigos suyos sobre sus carencias y escaseces económicas para determinar el papel que las dificultades iniciales del autor en su andadura literaria y la relación con los premios, el éxito y el mercado editorial desempeñan en la forja del mito del escritor maldito.

Comencemos diciendo que la importancia de la pobreza en la vida y obra de Bolaño es una constante, desde su nuevo comienzo en Barcelona hasta la etapa previa a su muerte, acuciado por la preocupación por el futuro económico de su familia, cuando escribe con urgencia *2666*, motivado más que nunca por el hambre de quien la ha conocido, como «buena disciplina [que] enseña mucho» (Hemingway, 2014:79). Este «plato fuerte de la China destruida», como llama Vila-Matas a la vida devastada de Bolaño, es el material artístico que representa, define y describe la obra de Bolaño. «El dinero», en *La Universidad desconocida*, donde ya se sitúa a Bolaño-Belano en una subcultura de la marginalidad, es, quizás, el poema que mejor descubre la concepción de la vida austera del autor: vivir con poco, trabajar para sobrevivir y dedicar el tiempo a tareas nobles de ocio (entendido este en su sentido clásico) como la escritura. Lo incluimos como ejemplo vivo de una existencia sencilla dedicada a la literatura:

Trabajé 16 horas en el camping y a las 8/ de la mañana tenía 2.200 pesetas pese a ganar/ 2.400 no sé qué hice con las otras 200/ supongo que comí y bebí cervezas y café con/ leche en el bar de Pepe García dentro del camping y llovió la noche del domingo y toda/ la mañana del lunes y a las 10 fui donde/ Javier Lentini y cobré 2.500 pesetas por una/ antología de poesía joven mexicana que/aparecerá en su revista y ya tenía más de/ 4.000 pesetas y decidí comprar un par de/ cintas vírgenes para grabar a Cecil Taylor/ Azimuth Dizzy Gillespie Charlie Mingus/ y comerme un buen bistec de cerdo/ con tomate y cebolla y huevos fritos y escribir/ este poema o esta nota que es como un pulmón/ o una boca transitoria que dice estoy/ feliz porque hace mucho que no tenía/ tanto dinero en los bolsillos (Bolaño, 2018:143).

No son infrecuentes las confidencias y quejas de los escritores sobre sus propios apuros, y las encontramos desde Cervantes o Galdós hasta Hemingway, aunque con razones y funciones ligeramente diferentes. En este poema narrativo, prosaico, Bolaño recoge los dos «sacramentos» propios de cierta genealogía de escritores, las «dos cosas repugnantes, hambre y sueño, privilegio a poetas concedido» (Cervantes, 2016: 91) de los que hablaba ya Cervantes en su *Viaje del Parnaso* y ya señala, como procuraremos demostrar a lo largo de estas líneas, a partir de las referencias a sus condiciones materiales de existencia (no solo

socioeconómicas) el juego de fuerzas de poder que protagonizan distintos agentes en el campo socioliterario.

La declaración de Cervantes no es casual, pues se estaba construyendo como personaje en dicha obra y definiendo por contraposición a escritores como Lope de Vega, que contaba con el apoyo y la protección de unos mecenazgos firmes en su carrera literaria. En el caso de Bolaño, las referencias a la pobreza no cumplen una función muy distinta: sirven para crear a su álter ego desde que era un «nadie» enfermo del «orgullo, la rabia y la violencia» (Bolaño, 2002:10)<sup>1</sup> que le hizo rebelarse hasta el final contra un sistema literario que juzgaba plagado de arribismos, oportunismos y murmullos cortesanos (2002: 10); pero un nadie especial, un escritor convencido de su propio destino y condición de escritor con o sin publicaciones, y de la fragilidad y la inutilidad de ser poeta.

En su poesía y prosa encontramos una imagen recurrente que se corresponde con la beatitud del pobre y abatido *beatnik*, que lo es no por no vestir elegantemente o por renunciar a las pasiones, sino por aceptar con paciencia el sufrimiento de la vida que ha escogido, rasgos que, como veremos, no le son ajenos a Roberto Bolaño ni a su personaje literario. Una trayectoria vital marcada por «múltiples y variados, [trabajos], fuera del ámbito académico, e incluso en los márgenes de aquellos que proporcionan una mínima estabilidad» (Bolaño, 2005:78), como guardia de seguridad en el campin Estrella de Mar de Castelldefels, vendedor en bisuterías, friegaplatos, camarero, vendimiador o descargador de barcos; una existencia en la que malvivir estaba justificado para cimentar una literatura de calidad, transgresora.

La década de los ochenta es prueba de esa actividad frenética en la vida de Bolaño, tal como atestigua en distintos textos dispersos entre prólogos, crítica literaria o cartas: «Por las noches trabajaba. Durante el día escribía y leía. no dormía nunca. Me mantenía despierto tomando café y fumando» (Bolaño, 2002:10). Esta declaración y otros paralelismos en sus obras y las de la Generación *Beat*, en concreto, la de Jack Kerouac, indica cierta emulación del novelista estadounidense, quien también realiza afirmaciones parecidas cuando cuenta que «fui vagabundo, guardafrenos, marinero, mendigo, indio en México, todo lo que se les ocurra, y seguí escribiendo porque mi héroe era Goethe y creía en el arte y quería algún día escribir la tercera parte del Fausto» (2015: 82). Bolaño, desde esta primera aproximación entre dos generaciones, la *Beat* y la infrarrealista, parece recoger y encarnar el mandamiento *beatnik* del sufrimiento, el esfuerzo, la nobleza y la derrota generacional, la frustración y la fe en el arte como sacerdocio, en la poesía como guía para la vida. Halla, pues, en lo beat, en el sentimiento de derrota y fracaso que lo acucia en su vida personal hasta el año

---

<sup>1</sup> En Herralde, Jorge, *Para Roberto Bolaño*.

1998 y en los obstáculos económicos la convicción y fuerza para realizar su obra, tanto vital como escrita. Lo guiaba la convicción de que podía ser pobre, pero era, ante todo, poeta, poeta de los de verdad, y, además, se consideraba como tal (aun careciendo de obra publicada ni reconocida todavía)<sup>2</sup> y esa era su justificación y su fuerza. Por ello, no persigue el reconocimiento inmediato, no existe la espera, simplemente «escribía y escribía sin reposo en unos cuadernos Miquelrius que a mí me parecían más apropiados para el tendero de la esquina que para un escritor» (García Porta, 2013: 46)<sup>3</sup>. Actúa, pues, bajo los efectos de la intensidad que caracteriza al que se sabe de entrada perdedor y derrotado en su propia epopeya personal, antihéroe de los subterráneos de esa falta de libertad de Occidente que lo lanza a errar por los caminos, a desmarcarse de las clases y jerarquías y de cualquier tipo de pragmatismo en pro del beneficio social.

Las penurias y la pobreza se comprenden en su plena noción romántica y vanguardista, esto es, como dignificación del «oficio» en su obra y legitimación e impulso de la escritura, tanto la escritura vital como la escritura de la obra literaria. De este modo, se explica que su compañero García Porta, en su despedida personal, le recuerda, influido por los pensamientos del amigo muerto, que «un poeta puede soportarlo todo: el hambre, la soledad, la traición, incluso el rechazo y el silencio» (2016: 242). Es en este sentido que podemos afirmar que Bolaño hace suyo este relato de «los trabajos y los días» en su propia carne, pero también a través de sus autorrepresentaciones ficcionales o autobiográficas crea y encarna la mística crítica del arte como abismo, peligro o enfermedad y posibilita hablar de su malditismo.

Si la ficción, según Foucault, permite inducir efectos de verdad, en este caso, la concepción de la literatura como pasión, vía crucis y padecimiento de «una lluvia de sangre, sudor, semen y lágrimas» (Bolaño, 2011:104) se hace funcionar en la verdad (2011:162). Nada más lejos del sueño juvenil del protagonista de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, que pensaba que «los editores serían amigos nuestros o sería alguno de nosotros. Más o menos como Ferlinghetti y el City Lights Books. El ejemplo» (Bolaño, 2017: 40), porque la vida de penurias y desesperación por necesidades económicas y dificultades editoriales prosigue hasta mediados de los noventa, hasta cinco años antes de su muerte, cuando por fin puede vivir de los réditos de las ventas de sus obras (como leemos en las recientes memorias de Herralde) y deja de recibir «rechazo de Anagrama, Grijalbo, Planeta, con toda seguridad también de Alfaguara, Mondadori, Seix Barral, Destino. Todas las editoriales, todos los editores... [pero]

---

<sup>2</sup> Era por entonces lo que Vila-Matas definió en *Bartleby y compañía* (2000) como escritores ágrafos, anónimos.

<sup>3</sup> En *Archivo Bolaño*.

escribiendo con mi hijo en las rodillas, escribiendo hasta que cae la noche con un estruendo de los mil demonios. Los demonios que han de llevarme al infierno. Pero escribiendo» (Bolaño, 2002:8). Todo ello demuestra trabajo, nada más lejos del genio maldito; trabajos físicos y literarios, una vida entre los límites de la pobreza que han auspiciado las teorías del malditismo.

Por la propia obra está justificado cortarse una oreja o perder el hígado, por ello se ataca al escritor profesional, al escritor *gentleman* y se vive como artista de alma nómada (Vila-Matas). Además, el camino de penitencia que hace inevitable la presencia de la pobreza no solo focaliza la marginalidad, sino que también equipara las condiciones desfavorables de los jóvenes escritores hijos del proletariado o de la clase media, «artistas jóvenes de todo el mundo, arrinconados entre la pobreza y el silencio» (Bolaño, 2017: 72), con la vanguardia literaria, las transgresiones, la experimentación y la calidad cuando en *LDS* se dice: «a los muchachos pobres no nos queda otro remedio que la vanguardia literaria» (Bolaño, 2015:113).

Pobreza y miseria se establecen como *conditio sine qua non* del pasaporte de la calidad literaria, mientras que los orígenes pequeñoburgueses se asocian al arribismo, al triunfo del que tanto rehúsa:

Hoy los escritores de España (y de Hispanoamérica) proceden en número cada vez más alarmante de familias de clase baja, del proletariado y del lumpenproletariado, y su ejercicio más usual de la escritura es una forma de escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no transgredir nada. [...] No digo que no sean trabajadores. ¡Son mucho más trabajadores que los de antes! Pero son, también, mucho más vulgares. Y se comportan como empresarios o gánsters (Bolaño, 2015: 485).

La Barcelona de Belano-Bolaño, junto a México D.F., con sus mundos subterráneos, sus «gusanos», sus delincuentes, homosexuales, bares de poca monta, hoteles de mala muerte, su sexualidad desbordante y violenta, el alcohol y la predisposición para una pelea en cualquier momento es una de las asignaturas más importantes de esa «universidad desconocida» en su vida. Dado que Bolaño no ha tenido una formación académica, una profesión vinculada a las letras, sino que se ha forjado a sí mismo y ha realizado los trabajos más denostados, como otros muchos escritores (Galdós o Cervantes), Barcelona no ha sido sinónimo de apoyo de una agente editorial como Carme Balcells o de una gran editorial como Seix Barral, sino de anonimato e inexistencia literaria hasta el rescate de Anagrama.

En este sentido, una de las funciones de la pobreza en su obra es una forma de la militancia del escritor, es decir, diferenciarse de la tendencia culturalista y académica de los escritores del *boom*, como se refleja en textos con carácter de manifiestos como «Sevilla me mata» o «Los mitos de Cthulhu». Si bien Bolaño

asume la rebeldía como modo de enfrentarse al *statu quo* cultural, los rastros de sus duros y clandestinos inicios durante largos años en una editorial de poesía cuyo nombre parecía presagiar el que sería su destino de «buhonero hippy», en palabras de Cercas, La Cloaca (que lo publica en esa antología de la disidencia *underground* titulada *Algunos poetas en Barcelona*) es prueba real y convincente de ello. los que «no era el típico escritor latinoamericano que vivía en Europa gracias al mecenazgo (y patronazgo) de un Estado» (Bolaño, 2011: 389).

El relato del largo camino de sobrevivencia, soledad y desamor en Europa tras la desintegración de la pandilla de los poetas realvisceralistas en *Los detectives salvajes* nos ofrece otra imagen de Barcelona: no es la ciudad en la que García Márquez y Vargas Llosa obtienen notoriedad y éxitos inmediatos, sino un espacio lumpen en el que se suceden madrugadas solitarias, angustiantes, en el que recorre distintos «tubos de supervivencia» y realiza trabajos de lo más variopintos. Ello explica la crítica de Bolaño a estos dos referentes del llamado boom, un discurso discordante con la generación precedente afín en este sentido a la de los escritores que se agruparon bajo los grupos *Crack* o *McOndo*, en sus últimos escritos y su deseo de desligarse de las figuras pop en las que considera que se estaban convirtiendo, cuando afirma que «aunque me estuviera muriendo de hambre no aceptaría ni la más mínima limosna del boom, aunque hay escritores que releo a menudo como Cortázar o Bioy» (Bolaño, 2005: 85).

El autor está apuntando hacia una diferenciación fundamental en su mitología personal del artista: la del escritor burgués a lo Hemingway o Vargas Llosa, en el ámbito hispánico, y la del escritor obrero o proletario que encarna la ética-estética de la resistencia a las garras del mercado y sus huellas en el mundo literario. Una resistencia que se aplica en distintos ámbitos en la obra y vida de Bolaño y que queda quizás ilustrada en las metáforas del guerrero que debe sudar y sufrir para «parir» su obra o la del samurái capaz de enfrentarse a los críticos literarios, pero, sobre todo, en los versos más románticos del autor (véase, sobre todo, *Reinventar el amor* (1976)), porque valores no utilitarios como la belleza, la ternura, la inocencia y la poesía se conciben como baluartes frente al desengaño juvenil y las distopías del cambio de paradigma de la modernidad.

En consecuencia, desde los primeros poemas «españoles» de 1979 leemos declaraciones sobre esa poesía del desengaño, la «poesía podrida» como el auténtico tubo de supervivencia del autor, especialmente en esos años de inmigrante en España, como esta: «Un muchacho idiota canta: cuando me entreguen en un sobre mi primer sueldo vaya comprar un vestido de flores verdes para mi camarada y unos pantalones de mezclilla para mí / y un muchacho idiota canta mientras observa ciudades levitando como vapor. Los cerebelos rajados de las revoluciones» (1979: 139).

Así, siguiendo los argumentos de Tabarovsky en su ensayo *Literatura de izquierda*, podemos considerar la obra de Bolaño como un intento de integrarse

en una comunidad inoperante de la literatura de izquierda (una literatura concebida como inútil en términos mercantiles, al menos en los inicios literarios del autor) ya que su «incapacidad para convertirse en mercancía [que] escapa al plano de la eficiencia y la plenitud (el campo de mercado), pero también [procura] sustraer[rse] al de la codificación (la academia)» (2004: 19).

De esta forma, Bolaño está elaborando un discurso ideológico arriesgado y valiente y basado en la provocación, la sinceridad sin tapujos y la irreverencia que, como en los primeros manifiestos literarios y políticos de la juventud, se vuelve contra el mercado, la academia y sus órdenes y convenciones literarias sin temer faltarle el respeto:

Los premios, los sillones (en la Academia), las mesas, las camas, hasta las bacinicas de oro son, necesariamente, para quienes tienen éxito o bien se comporten como funcionarios leales y obedientes. Digamos que el poder, cualquier poder, sea de izquierdas o de derechas, si de él dependiera, solo premiaría a los funcionarios (Bolaño, 2011: 103).

Por ello, su pensamiento apunta no solo hacia la intemperie o pobreza como hábitat natural del autor y hacia la detección de un cambio de paradigma socioliterario con el que discrepa, sino también hacia la lucha por una literatura otra, de vanguardia, en primer lugar, y hacia un ataque desmitificador al Olimpo sagrado de la literatura y la academia, en segundo lugar. La parte activa de este discurso la encontramos en una llamada a «sacar la vanguardia de sus territorios marginales, de sus territorios de sueños, y lanzarla en una lucha de poder a poder contra el aparato oficial, reaccionario hasta los huesos» (Bolaño, 2019: 37) que se traduce en el proyecto estético surrealista y político socialista o comunista de Cortázar. Es decir, en palabras del chileno: «[...] organizarse, ensayar nuevos canales de comunicación, experimentar, estar siempre en la disposición de arriesgarse en mundos desconocidos, proponer frenéticamente, cotidianamente afilar la capacidad de asombro y de amor» (2019: 37). Como ejemplo de esta segunda intención, son varios los textos críticos en los que Bolaño rehúye el aburguesamiento y las concesiones morales de la vida de García Márquez y Vargas Llosa, porque de algún modo, el *boom*, por comparación con la generación más estimada por Bolaño y sus *compañeros de viaje*, se puede equiparar a lo que la generación de Hemingway y Scott Fitzgerald significaba para Kerouac, que también se muestra igual de drástico con sus predecesores, con la *Lost Generation*: «frente al "champagne" y las medias de seda de los buenos viejos tiempos de la Generación Perdida, en la Generación Beat uno encuentra en el ropero un tubo de benzedrina usado, o una cucaracha entre la ropa, todo cubierto de polvo» (73).

Así, Barcelona pierde su aura ideal de espacio mítico en el que el escritor latinoamericano se forja un destino literario y obtiene su consagración: en

Barcelona ahora son posibles las vicisitudes dramáticas y Belano-Bolaño se mueve por bares y cines del Raval, pasa hambre<sup>4</sup> y vive en un piso donde los amigos se acercaban con yogures y cigarrillos y donde lo primero que hace es poner en marcha una revista que reniega del escritor profesional y del academicismo y que apelaba a *La revolución proletaria y el renegado Kautsky* (1918). La Barcelona de Bolaño es el refugio del exiliado, del joven «guerrillero» que sufre el destino político chileno y mexicano y las matanzas de los amigos (recuérdese el asesinato del poeta salvadoreño Roque Dalton a manos de los suyos) durante el crepúsculo de las revoluciones, las ideologías emancipadoras y los ídolos e ideales de los setenta, tal como leemos en cuentos como «El ojo de Silva» o poemas tan desencantados como este:

y los personajes de los sueños incompatibles se fueron masacrando  
 uno tras otro, hasta dejar un stock de pesadillas vacías.  
 Y Utopía fue un reflejo opaco en el interior de un vegetal.  
 Vitrinas, maniqués desnudos, ebrios tirándoles besos a las nubes.  
 Un laberinto de escaleras eléctricas por donde vagaban  
 unos niños extraviados que tenían el corazón maravilloso  
 hasta la náusea. (Bolaño, 1979: 150).

Y aunque desde adolescente, Bolaño confiesa: «a los dieciséis años dejé los estudios y me puse a escribir y a trabajar (he ejercido todos los oficios)» (2005: 78)<sup>5</sup> y se distancia del *boom* con una construcción idealizada de la figura del artista joven, rebelde y a la intemperie en la que intervienen factores de índole literaria como la admiración por la vida y obra de Baudelaire o Rimbaud, Kafka, Lihn o su amigo Mario Santiago, en su obra no falta el compromiso, la conciencia del intelectual específico, en términos de Foucault, que se opone a los escritores competentes al servicio del Estado o del Capital (Foucault, 1980), mostrando con su obra su posición de clase (intelectual del proletariado), las condiciones específicas de su vida y trabajo y las circunstancias y exigencias económicas y políticas a las que se somete y contra las que se rebela.

A partir de los sueños de los escritores de publicar, de crear una obra, Bolaño utiliza la pobreza desde una perspectiva de protesta; dirige una feroz crítica a la subyugación de los escritores a la lógica del mercado (en el episodio de la feria

---

<sup>4</sup> Sirva como uno de los muchos ejemplos que confirman este hecho la respuesta a la pregunta directa de Mónica Maristain en una entrevista realizada para Playboy México:

PLAYBOY: ¿Ha experimentado el hambre feroz, el frío que cala los huesos, el calor que deja sin aliento?

BOLAÑO: Cito a Vittorio Gassman en una película: Modestamente, sí. (Bolaño, 2011, 335).

<sup>5</sup> En Herralde, Jorge, *Para Roberto Bolaño*.

del libro de Madrid en *Los detectives salvajes*, donde disecciona despiadadamente las mezquindades, perversiones y encantos a los que deben recurrir los escritores para triunfar) en detrimento de sus obras y establece una frontera entre dos tipos de escritores: los que son capaces de morir de hambre por su obra y los que entienden la escritura como pícaros para alcanzar cierto estatus socioeconómico.

Traza, así, una línea ética y estética radical, insobornable, que separa a los poetas «desesperados», protegidos por la estrella distante de Rimbaud, que abominan de los valores comúnmente aceptados y, en consecuencia, padecen diferencias de comportamiento e ingresos, pues no se «dedican en cuerpo y alma a vender» (Bolaño, 2011: 312), de los «lacayos» del sistema que renuncian a su integridad moral por ver sus nombres impresos en las portadas de los libros a cualquier precio. En esta línea divisoria, entre escritores de la ruptura (Macedonio Fernández, Lamborghini, Wilcock) y los de las ventas (los escritores de *bestsellers*: donositos, garciitas, Allende, Coelho o Pérez Reverte).

Bolaño rechaza la ideología de la sociedad burguesa en el sistema de producción capitalista, como abanderado de la autenticidad del escritor y su dignidad, legitima una parcela de observación propia, la de la cultura *underground*, y neutraliza los valores del mercado porque se lanza a «un desierto en donde no hay lectores ni editores, solo construcciones verbales» (Bolaño, 2011: 109). Se puede relacionar esta forma de la incomodidad con el sistema literario imperante, desde los inicios literarios hasta los años finales de discursos como «Sevilla me mata», con la tesis de Bourdieu sobre el sistema de dominación imperante y sus principios, ya que el blanco directo de ataque de Bolaño se dirige contra el campo de poder que, según Bourdieu, este desarrolla con y/o en él porque en él libran batalla los diferentes poderes o capitales para imponerse.

Las divisiones son constantes entre el artista traidor que concibe la obra como un intercambio de «arte» por dinero y el artista leal que hace de la pobreza su emblema de honor contra la corrupción y el poder del mundo literario. La crítica y la autocritica sobre la utilidad del arte y el provecho del arte entendido como oficio, como profesión o forma de trabajo no es novedosa. José Agustín Goytisolo también hacía referencia con cierta ironía autobiográfica a esa forma de la prostitución, en este caso, particularizada en la figura de los poetas cuando los tildaba de «viejas putas de la Historia» (2009:179).<sup>6</sup> Pero la crítica de Bolaño, con la consiguiente parodia en *Los detectives salvajes* no atañe a su círculo más inmediato de escritores contraculturales en la juventud, nobles, y sin ambiciones económicas en la madurez, sino a los otros, entendidos estos de forma despectiva y juzgados con unas rígidas nociones de los valores del artista que denotan una

---

<sup>6</sup> Se trata del poema «Así son», en *Bajo tolerancia* (1973-1996).

situación de superioridad moral de la voz enunciativa de los textos bolañescos de la que el siguiente poema, «Horda» es, posiblemente, el ejemplo más emblemático de la crudeza de trato del autor:

Y vi/Sus caritas satisfechas, graves agregados culturales y sonrosados/  
Directores de revistas, lectores de editorial y pobres/Correctores, los poetas de la  
lengua española, cuyo nombre es/Horda, los mejores, las ratas apestosas, duchas/En  
el duro arte de sobrevivir a cambio de excrementos,/De ejercicios públicos de terror,  
los Neruda/Y los Octavio Paz de bolsillo, los cerdos fríos, ábside/O rasguño en el  
Gran Edificio del Poder./Horda que detenta el sueño del adolescente y la  
escritura./Dios mío! Bajo este sol gordo y seboso que nos mata/Y nos empequeñece  
(Bolaño, 2018:310).

Siguiendo con los paralelismos con los *beatniks*, esas grandes mentes de su generación, los infrarrealistas de la obra de Bolaño, pasan de ser los muchachos pandilleros, vagabundos y rebeldes de México D.F. a los auténticos detectives perdidos en la miseria cuya utopía revolucionaria ha dejado de ser ese descanso o veterinario<sup>7</sup> y ha derivado en apocalípticos genocidios, sudacas marginados de existencia lumpen en Europa que llevan sus vidas al límite y deben robar o vender droga para sobrevivir. No se alejan de esas figuras hambrientas (en los más vastos sentidos) que Ginsberg ha inmortalizado en su conocidísimo inicio de *Howl* (1956) como

[...] the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical  
naked,/dragging themselves through the negro streets at dawn looking for angry  
fix./angelheaded hipsters burning for ancient heavenly connection to the starry  
dynamo in the machinery of night,/who poverty and tatters and hollow-end and high  
sat up smoking in the supernatural darkness of cold-water flats floating across the  
tops of cities contemplating jazz [...] (2006:10).

Bolaño se inserta con un orgullo en el club de los parias literarios en el que el riesgo, la vida en los bajos fondos, la aventura, la intemperie, el libre albedrío no son sino rasgos de esa raza maldita cuya sensibilidad provocadora hereda de las vanguardias y Ory es nombrado el padre europeo con el que una generación de poetas barceloneses de los setenta, esto es, «los grupos y movimientos de expresión libre» (Ory, 1978:9), conecta, tras años de olvido del postista, y se identifica en su guerra al utilitarismo burgués.

La feroz bofetada literaria del chileno, que Edmundo de Ory, admiradísimo por Bolaño, parece haber definido en sus poemas para su «discípulo» con el lema

<sup>7</sup> «Un resplandor en la mejilla paisaje de cisnes instantáneos» es uno de los poemas de *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego* que cifran con mayor intensidad ese desengaño con «Utopía».

ético-estético «no hablo grito con ojos de búfalo/no grito pregono envuelto en ágata» (1974:86) se constituye como una doble enconada denuncia: de forma directa, en entrevistas y textos de opinión o crítica literaria como *Entre paréntesis* y como ajuste de cuentas lúdico (entendido lo lúdico como diversión, pero también como modo de proponer asuntos «serios» disimulando la trascendencia) de los textos ficcionales. La caracterización de los dos bandos literarios, «dos clases de tías» en palabras del poeta gaditano, en su más célebre novela así lo corrobora: de un lado, los poetas oficiales, ricos y protegidos del México recreado literariamente de la adolescencia (algunos con nombres reales como Octavio Paz o Carlos Monsiváis y otros con «seudónimo» literario como Luis Sebastián Rosado, Alberto Moore) que ostentan puestos privilegiados y disfrutan de influencia literaria gracias a concesiones políticas al gobierno; del otro, enfrentados, los realvisceralistas, faltos de becas, influencias o contactos (como Piel Divina o Mario Santiago). En España, continúan las guerrillas literarias y desde sus primeros años en Barcelona, Bolaño se encuentra entre compañeros de la escena contracultural de los años setenta, esto es, en el *habitus de clase* (Bourdieu, 2001) en tanto que comparte con estos comportamientos, disposiciones y condicionamientos propios de la misma categoría social.

El bando literario noble en España lo conforman los escritores de la feria de Madrid (los locos como Leopoldo María Panero bajo la máscara de Pelayo Barrendoáin y los cultos como Gimferrer (Pere Ordóñez) enfrentados a los que banalizan y prostituyen la literatura, como Aurelio Baca, Julio Martínez Morales o Pablo del Valle. De este modo, la novela traza el panorama socioliterario hispánico, pero también dibuja el retrato social y literario del lumpenproletariado literario mexicano, esto es, de los realvisceralistas, a través de la descripción de los ambientes en los que se movían (hoteles de mala muerte, bares de poca monta, mundo de la prostitución, de la droga) y la reflexión de los personajes sobre sus propias condiciones vitales.

Valgan como ejemplos de estas los siguientes casos: el vagabundeo de Auxilio Lacouture, sus laburos ocasionales y la total dependencia de la ayuda económica de los amigos; la desprotección de Lupe frente las redes mafiosas de tráfico sexual y la necesidad de la prostitución como recurso para sobrevivir; la dificultad de Xóchitl García para conservar su independencia siendo mujer, pluriempleada y madre soltera; las exigencias de estudiar una carrera como la de Derecho, que podemos calificar de clásica a lo largo de la tradición literaria para los escritores que sentían la obligación de desempeñar una profesión que posibilitara un sustento vital desahogado, provoca llanto en García Madero, presionado por una familia curtida en la pobreza que concibe los estudios del hijo como una inversión para escapar de ese estado; la renuncia a cualquier clase de logro literario de Arturo Belano en México D.F. y la radical falta de importancia que le produce la vida y sus circunstancias materiales (la salud o el bienestar, especialmente en su «estancia» en el exilio africano).

En consecuencia, ese «lumpenismo: enfermedad infantil del intelectual» (Bolaño, 2013: 181) que muestra las diferencias de clase en el México de los 70 no es solo una expresión acuñada por Bolaño que remite de forma intertextual jocosa e irónica al cálculo erróneo de los líderes comunistas europeos al derivar en el extremismo de izquierdas y desvirtuar las reivindicaciones del internacionalismo obrero. Este intercambio intertextual lúdico, pero a la vez crítico, grato a los infrarrealistas (recuérdese, asimismo, los Consejos de un discípulo de *Marx a un fanático de Heidegger* de Mario Santiago Papasquiaro y los *Consejos de un fanático de Morrison a un discípulo de Joyce de Bolaño*) deliberadamente resuena en *La enfermedad infantil del izquierdismo en el comunismo* (1920) de Lenin con un objetivo similar: recoger y juzgar la desviación de los intelectuales hacia formas de vida basadas en el sacrificio o la humillación como modos de legitimación del «oficio».

Pero la función más importante de las desigualdades y mezquindades de la vida literaria es que Bolaño combate el régimen de verdad creado por la sociedad, un combate entorno al papel económico-político que desempeña la verdad: así podría interpretarse el sentido de sus denuncias a la corrupción del sistema literario, el de mostrar el conjunto de reglas con las que se traban los efectos políticos del poder a la «verdad» (Foucault, 1980: 188), a la vez que lleva a cabo una vuelta de tuerca del poder.

Designa sus blancos de ataque, denuncia públicamente círculos de poder y, con ello, invierte el poder y hace frente con las armas del perro, las de Diógenes de Sínope, las de la provocación, la anormalidad, la diferencia y autoexclusión (con la que de hecho clasifica el sistema al politizar el tipo del maldito) a las técnicas y tácticas de dominación a las que otros escritores sucumben. Y, además, da cuenta de un cambio significativo en la concepción del trabajo, tal como lo define Bauman: Bolaño no lo considera su eje vital, no idealiza el trabajo, como los comunistas, a pesar de que participa de los valores del movimiento estudiantil mexicano del 68 e, incluso, en algunos textos como el «Discurso de aceptación del premio Rómulo Gallegos» se declara trotskista (y Trotsky invita a crear una república mundial de los trabajadores, y su argumentación no evita el culto al trabajo<sup>8</sup>).

Sus esfuerzos no buscan conformar una identidad por medio del trabajo, sino por medio de la obsesión por la literatura y las penurias que definen su entrega absoluta, por ello, entre otras razones el entorno de su trabajo es pobre, buscando

---

<sup>8</sup> Así, en su «Un llamamiento a los esforzados, oprimidos y exhaustos pueblos de Europa» señala, por ejemplo, que «había un anhelo de una vida más pura y más justa, y el hombre decía: "Tiene que existir un paraíso así, por lo menos en el 'otro' mundo, un país desconocido y misterioso". Pero nosotros decimos: ¡vamos a crear un paraíso así con nuestras esforzadas manos *aquí*, en *este* mundo, en la Tierra, para todos, para nuestros hijos y nietos, y para toda la eternidad!» (2017: 95-96).

deliberadamente el esfuerzo y el sufrimiento como modo de ennoblecer su oficio, alejándose del trabajo en *Et in Arcadia ego* para honrarlo en una verdadera sala de infierno, *Et in Esparta ego* (Bolaño, 2011:331), pero sin caer en el precepto que el nazismo le asignó al trabajo. Bolaño-Belano en España no es el inmigrante que busca en el trabajo la condición para constituirse, que encarna una ética del trabajo, no solo porque concibe el trabajo de una forma similar a los beatniks, como supervivencia y sustento para satisfacer las necesidades básicas que permitieran tiempo de ocio, el derecho a la holgazanería, al vagabundeo, y no obligara a la renuncia a la libertad, sino porque según el sociólogo polaco Zygmunt Bauman «dejó de ser, también, un centro de atención ética» (1999: 57). El trabajo y el dinero no se revelan como el sentido de la vida, como fuente de respeto y notoriedad, pues el único trabajo como vocación que acepta Bolaño es el de la literatura.

La utilidad de la literatura, del arte, en la vida del autor ha sido revertir la pobreza de sus condiciones materiales en riqueza, opulencia espiritual, según la concepción romántica, pero sin perder la honestidad que defiende. A pesar de esta consideración, cabe decir, en definitiva, que el tratamiento de su contrario en su obra ha contribuido, en ocasiones, a que lectores, críticos y editores la interpreten como un símbolo de prestigio literario, ya que en toda la obra de Bolaño predomina un discurso en el que la pobreza se asume como estímulo y acicate de la forja del artista, aunque no siempre contribuye a presuponerle una ética superior, como vemos en sus propias críticas. En cualquier caso, este relato antepone juicios de valor románticos basados en ejemplos biográficos y beneficia la construcción de la figura del artista maldito, a la vez que estorba la discusión sobre la propia obra al desviar la atención sobre una lectura contaminada de cuestiones ideológicas o morales alrededor de la economía. Consideramos, con Mario Campaña, que «ni el sufrimiento, ni la locura, ni el libertinaje, ni el alcohol, ni las drogas, ni la transgresión, ni la intransigencia social ni la automarginación, ni la tortura definen a un artista maldito» (2014: 12): lo único que acerca a Bolaño a este mito es su declarada alteridad a los principios del *establishment* y sus exigencias, basadas en una hipermoral superior a la del bien y la razón impuestas y contrarias al poder del capital y a normas como el interés, la conveniencia o el arribismo (o lo que se ha dado en llamar progreso en la sociedad burguesa).

Lejos de la imagen popular de seres de moral ligera, los malditos muestran una veta ciertamente conservadora al pontificar y establecer juicios sobre el sistema literario en el que se mueven, combaten (como posible estrategia de integración), triunfan y finalmente son canonizados, como Bolaño, ya que desprecian el arte concebido como forma de supervivencia económica en favor del arte como única posibilidad soportable de vida, esto es, el arte como supervivencia. Bolaño galantea con el dogmatismo cuando se arroja a pecho descubierto en la cruzada del arte, la literatura, la poesía, entendidas como

religión y cuando critica a los infieles que osan negar, manchar o vender como Judas esa fe en mercado, pero a la vez no se resigna a una vida literaria de clandestinidad o *inxilio* como hicieron sus admirados poetas Mario Santiago Papasquiaro o Enrique Lihn.

El dogmatismo se debe a una forma intencionada de inadaptación, automarginación, desprendimiento y abducción parciales no ya de la sociedad de la posmodernidad, sino de la temprana modernidad capitalista que, de hecho, es la que irriga con fuerza esas «flores del mal» que son alimento de las propias obras de los autores de la «raza» de Bolaño. Es maldito en tanto que ser libre y soberano ligado a rebeliones políticas, a distintas revoluciones socialistas latinoamericanas (como los malditos franceses lo estaban a la Revolución de 1789 o a la Comuna de París); como opositor a los frutos del capitalismo en la vida literaria y como «delincuente» artístico capaz de menoscabar y arriesgar la vida para realizar un programa literario vital auténtico hasta que finalmente renuncia a la errancia y la «lucha revolucionaria» por el domicilio familiar y la armonía social. No desiste, sin embargo, a la guerra pública, a la lucha verbal, a la «elegancia de decir NO» (Ory, 1978: 9). Pero también ciertas renunciaciones hallan justificación en su obra: nuevamente, Ángel Ros, de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, se muestra tajante: «para escribir tengo que comer» (Bolaño y Porta, 2017: 130).

En definitiva, la vida miserable de Bolaño, imprescindible para comprender su obra, aunque viene a consagrar ese retrato del artista (especialmente adolescente) pobre o de clase media, no le ha ayudado en vida. Tras su muerte, en cambio, es indudable que le ha propiciado, paradójicamente, como estrategia de márketing editorial que ha simplificado su obra, usufructos económicos hasta el punto de convertirse en una marca que aún sigue suministrando reediciones en ocasiones poco rigurosas y un interés originado de la biografía y el márketing. Por todo ello, el momento y lugar de enunciación del discurso de la pobreza en Bolaño son fundamentales para separar pobreza y malditismo y comprender que el uso de estos elementos con el fin de privilegiar una imagen concreta, la del genio maldito, está lejos de ser una etiqueta creada por el propio autor para ser la forma de vida y obra elegida, «la tragedia angustiosa del mundo, del día a día infernal de los poetas, [...] los malditos porque los demás no cuentan [...]» (García Porta, 2016:244).

## BIBLIOGRAFÍA

- Bauman, Zygmunt (1999), *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Barcelona, Gedisa.  
 Balasch, Alfredo y otros (1978), *Algunos poetas en Barcelona*, Barcelona, La Cloaca.

- Bolaño, Roberto (1979), *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos* (ant.), México D.F., Editorial Extemporáneos.
- Bolaño, Roberto (2002), «Prólogo», en *Amberes*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2007), *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2011), *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2014), *Amuleto*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2015), *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2018), *Cuentos completos*, Barcelona, Alfaguara.
- Bolaño, Roberto (2018), *Poesía reunida*, Barcelona, Alfaguara.
- Bolaño, Roberto (2019), *A la intemperie*, Barcelona: Alfaguara.
- Bolaño, Roberto y García Porta, Antoni (2017), *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce. Diario de bar*, Barcelona, Debolsillo.
- Bolaño, Roberto y otros (1991), *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, pp. 17-37.
- Campaña, Mario (2014), «I. Introducción. La rebelión del mal», en *Linaje de malditos. De Sade a Leopoldo María Panero*, Barcelona, Paso de Barca, pp. 9-28.
- Bourdieu, Pierre (2001), *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer.
- Cercas, Javier (2013), «Bolaño en Gerona: una amistad», en *Archivo Bolaño, 1977-2003*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Diputació de Barcelona, pp. 59-65.
- Cervantes, Miguel de (2016), *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, Madrid, Real Academia Española.
- Foucault, Michel (1980), *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta.
- García Porta, Antoni (2003), «Vienen los fantasmas», en Carbó y otros (2016), *Poesía contracultura Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, pp. 241-244.
- García Porta, Antoni (2006), «La escritura a cuatro manos», en *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce; seguido de Diario de bar*, Barcelona, Acontilado.
- García Porta, Antoni (2012), «RB/BCN 1977/1980», en *Archivo Bolaño, 1977-2003*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Diputació de Barcelona, pp. 43-51.
- Ginsberg, A. (2006), *Aullido y otros poemas*. Barcelona, Anagrama.
- Goytisolo, José Agustín (2009), *Poesía*, ed. Carme Riera, Madrid, Cátedra.
- Hemingway, Ernest (2014), *París era una fiesta* (trad. Gabriel Ferrater), Barcelona, Debolsillo.
- Herralde, Jorge (2001), *Opiniones mohicanas*, Barcelona, Acontilado.
- Herralde, Jorge (2005), *Para Roberto Bolaño*, Barcelona, Acontilado.
- Herralde, Jorge (2006), *Por orden alfabético: escritores, editores, amigos*, Barcelona, Anagrama.

- Herralde, Jorge (2019), *Un día en la vida de un editor y otras informaciones fundamentales*, Barcelona, Anagrama.
- Kerouac, Jack (2015), *La filosofía de la generación beat y otros escritos*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Ory, Carlos Edmundo de (1974), *Poesía abierta*, Barcelona, Barral Editores.
- Ory, Carlos Edmundo de (1978), «No leer, peligro de vida», en *Algunos poetas en Barcelona*, Barcelona, La Cloaca, pp. 5-11.
- Tabarovsky, Damián (2004), *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Vila-Matas, Enrique (2004), *El viento ligero en Parma*, México, Sextopiso.
- Vila-Matas, Enrique (2013), «Blanes o los escritores de antes», en *Archivo Bolaño, 1977-2003*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Diputació de Barcelona, pp. 81-85.
- Trotsky, León (2017), *Un llamamiento a los esforzados, oprimidos y exhaustos pueblos de Europa*, Barcelona, Taurus.

ALBERTO ESCALANTE VARONA

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

**EL MÉRITO PERSONAL COMO FACTOR DE  
PROGRESO SOCIAL EN EL TEATRO  
DIECIOCHESCO: EL CASO DE  
*EL PRETENDIENTE Y LA MUJER VIRTUOSA*  
(1782)**



La relación entre el alto y medio funcionariado y la literatura en el siglo XVIII está bien documentada, lo que prueba cómo la formación intelectual y el bagaje cultural se convirtieron en instrumentos de acceso a instancias superiores de la Administración. Sin embargo, en el caso de Manuel Fermín de Laviano (1750-1801), oficial de Hacienda, dramaturgo y poeta, nos encontramos con un caso particular: el de un hombre que, aunque proviene del mismo escalafón que otros tantos funcionarios y escritores coetáneos, y aunque sigue las mismas estrategias de representación autorial que todos ellos, parece fracasar en sus empeños, tanto en el ascenso profesional como en la formación de una carrera en la literatura erudita.

La época en que Laviano escribe está fuertemente condicionada por el asentamiento de la profesionalización de la figura del autor, aunque no sin problemas. Laviano bien pudo seguir la estela de Ramón de la Cruz, quien comenzó su trayectoria también como oficial (en su caso, de la Contaduría de Penas) antes de dedicarse plenamente a la creación literaria, lo que le llevaría a sufrir continuas estrecheces económicas que lo llevarían a solicitar (y conseguir) la protección del duque de Alba y de la condesa de Benavente. Al mismo tiempo, Comella, Valladares y Zavala se dedicarían exclusivamente a la literatura, escribiendo para los teatros, dirigiendo publicaciones periódicas e imprimiendo novelas y traducciones. Laviano, así, cuenta con numerosos referentes coetáneos a él a los que puede seguir en sus aspiraciones por ascender profesionalmente a puestos que le concedan estabilidad laboral, con la que poder dedicarse plenamente a la literatura. En su caso, con predilección por la alta literatura, con pretensiones de cultura y erudición. Si bien los motivos por los que pudo fracasar en este intento resultan aún imprecisos, y exceden los objetivos del presente artículo, sí podemos centrarnos en uno de los resultados de este proceso: la comedia *El pretendiente y la mujer virtuosa*. En ella localizamos los constituyentes temáticos y apreciamos las circunstancias de composición que caracterizan los resultados creativos de Laviano, quien trata de construir una faceta autorial culta al amparo de la nobleza.

## **1. *EL PRETENDIENTE Y LA MUJER VIRTUOSA*: DATOS BIBLIOGRÁFICOS Y DE REPRESENTACIÓN**

La primera fecha de representación documentada de *El pretendiente y la mujer virtuosa* es el 23 de septiembre de 1782 (Andioc y Coulon, 2008: 832). Se conserva en dos apuntes de la Biblioteca Histórica de Madrid (signatura Tea 1-56-9), un

manuscrito de la Biblioteca Menéndez Pelayo (manuscrito 179; Artigas y Ferrando, 1928: 277, ficha 234) y otra copia manuscrita de la Biblioteca Nacional (Mss/21253<sup>3</sup>). Ninguno de estos documentos presenta las aprobaciones de la censura, del mismo modo que tampoco se ha localizado el recibo de cobro firmado por Laviano, correspondiente a sus derechos por composición de la comedia. La única prueba de autoría con la que contamos se localiza en la firma y anotaciones autógrafas en el manuscrito de la Biblioteca Menéndez Pelayo; igualmente, García de la Huerta (1785: 201) ya la había catalogado como obra de Manuel Fermín. Este manuscrito es especialmente interesante, pues pertenecía a los fondos de la colección del duque de Híjar, tal y como prueba el exlibris del aristócrata, en una de las hojas de guarda del volumen. Salvo por las enmiendas y tachaduras de puño y letra de Laviano, realizadas sobre el texto, se trata de una copia de buena factura: también existe, en la Biblioteca Nacional (Mss/17443), una copia de otra obra de Laviano, *Valor y amor de Othoniel*, con las mismas características.



Figura 1: Portada del manuscrito de *El pretendiente y la mujer virtuosa* en la biblioteca del duque de Híjar, Biblioteca Menéndez Pelayo, s. a.

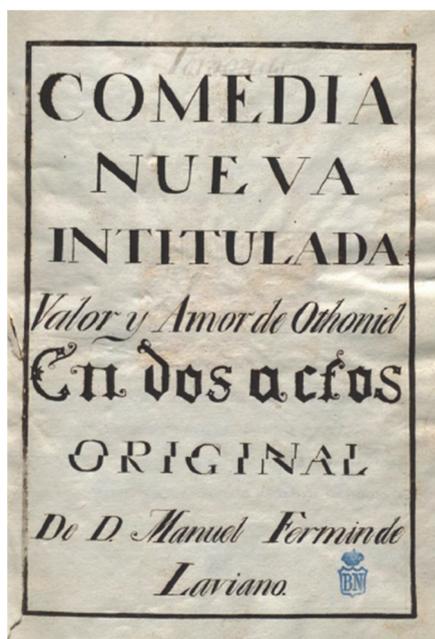


Figura 2: Portada del manuscrito de *Valor y amor de Othoniel* en la biblioteca del duque de Híjar, Biblioteca Nacional de España, s. a.

La obra dura cuatro días en cartelera en esa primera representación documentada. En contraste con temporadas anteriores, la de 1782-83 marca una drástica reducción en cuanto al volumen de producción de Laviano para las compañías<sup>1</sup>. *El pretendiente y la mujer virtuosa* no fue una obra prolífica en los escenarios, sino que, a tenor de los datos de taquillas de reposiciones posteriores, se recibió como un montaje funcional, destinado rápidamente a engrosar los caudales de comedias de las compañías. Vuelve a representarse el 5 y 6 de noviembre de la temporada 1783-84, el 30 y 31 de octubre de la de 1784-85, el 14 y 15 de junio de la de 1786-87 y, tras el fallecimiento de Laviano, en los años 1793 y 1799. En todas estas funciones, consigue resultados discretos de taquilla.

El interés crítico de este texto, por tanto, no reside en su «originalidad», en el sentido de que sea una obra que marque un origen, un modelo innovador. Es «original», tal y como se indica en la portada del manuscrito de la Biblioteca Menéndez Pelayo, porque no está traducida de ningún texto extranjero y su argumento es de nueva creación por parte de Laviano. Pero, como comedia sentimental dieciochesca, se amolda a las exigencias poéticas de este género de nuevo cuño en la época (García Garrosa, 1990; Cañas Murillo, 1994), lo que explica su poca pervivencia en las tablas. Si centramos nuestra atención en *El pretendiente y la mujer virtuosa* no es por el texto en sí, en su posición periférica en el corpus del género sentimental y burgués del teatro de su siglo, sino porque su contenido puede interpretarse a partir de ciertas circunstancias biográficas y profesionales de Laviano, que sí reafirman la unicidad de este autor en su panorama literario; aun así, un escritor condicionado por las mismas condiciones de creación que determinan los procesos de representación autorial del siglo XVIII.

## 2. ANÁLISIS DE LA COMEDIA: EL MÉRITO PERSONAL COMO RECURSO Y COMO CONDICIONANTE DE CREACIÓN

A medio camino de la comedia sentimental y la comedia urbana de buenas costumbres, Laviano, en 1782, con experiencia en los recursos compositivos de este tipo de géneros importados, tras haber realizado algunas traducciones de obras extranjeras (*La bella guayanesa*, tal vez *La buena casada*, *La suegra y la nuera*, *El reo inocente*), escribe, siguiendo estos términos, un texto nuevo. Ambos géneros destacan por caracteres específicos que denotan, en el plano popular, la hibridación de géneros propia de la época. La comedia sentimental, o tragedia urbana (entre sus muchas definiciones), supone, desde la preceptiva clásica, una mixtura entre el *pathos*

---

<sup>1</sup> Solo conocemos tres textos: todos para la compañía de Martínez, en el teatro del Príncipe. De ellos, *La afrenta del cid vengada* y *El pretendiente y la mujer virtuosa* son comedias originales de Laviano; *El reo inocente* es traducción de *Clementine et Desormes*, comedia sentimental de Boutet.

propio de la tragedia de tema elevado y los argumentos protagonizados por personajes urbanos que se enfrentan a los sinsabores y dramas de la vida burguesa (véase McClelland, 1970, quien introduce este género dentro de la categoría general de «baja tragedia»; véanse también los trabajos de García Garrosa y Cañas Murillo antes citados). En el caso de la comedia de buenas costumbres, o comedia neoclásica, se sigue la división clasicista entre tragedia y comedia para ofrecer las peripecias de personajes cotidianos (de nuevo, miembros de la burguesía dieciochesca) y sus enredos, que desembocan casi siempre en un final feliz (puede seguirse el estudio sobre el género realizado por Pérez-Magallón, 2015). La voluntad moralizante de los autores de estos géneros neoclásicos acaba trasladándose a los dramaturgos populares cuando estos empiezan a escribir sus propias comedias sentimentales y de buenas costumbres, aunque en ellos pueda detectarse que el tratamiento que hacen de estos significados es más superficial y tópico, sin el nivel de desarrollo razonado y dialéctico de sus homólogos neoclásicos. Aun así, escriben en estos géneros siendo conscientes de su valor instructivo y transmisor de buenos comportamientos; algo que aprenderían tanto de los textos extranjeros que traducen como de las representaciones de comedias «sencillas» a las que asisten. Esta situación la encontramos en *El pretendiente y la mujer virtuosa*, con la que Laviano prueba con diferentes recursos de regularidad y de finalidad didáctica.

En apariencia, y según un procedimiento de falsa regularidad, Laviano escribe una obra ajustada a la unidad de lugar.<sup>2</sup> En los conflictos que comprometen la relación marital de sus protagonistas, emplea los recursos patéticos y sobreactuados de la comedia sentimental; al mismo tiempo, los criados de los personajes, todos ellos poderosos comerciantes o militares, añaden un contrapunto cómico y cotidiano con sus tejemanejes con los que pretenden enriquecerse a costa de sus amos; y la finalidad de la comedia es presentar un enredo urbano, plagado de equívocos, de personajes ridículos que contrasten con otros virtuosos, de tal manera que todo culmine de manera agradable, premiándose las actitudes buenas y ofreciéndose así una enseñanza útil y positiva. Así, es un híbrido propio de la práctica popular, aunque con apariencia de regularidad al estilo neoclásico.

### **2.1. Análisis interno: el mérito como recurso temático**

De las comedias originales de Laviano, *El pretendiente y la mujer virtuosa* es una de aquellas en las que más patente resulta el tema del mérito como muestra de valía. Ante todo, porque en ella se aplica este tema a un entorno urbano, donde socialmente es mucho más patente y determinante la categoría profesional y familiar

---

<sup>2</sup> «La scena es en Madrid», se indica en el manuscrito de Híjar, en el folio donde se listan los personajes.

del individuo como valor a la hora de medrar en la jerarquía social. El argumento nos presenta a don Enrique, antiguo militar que fue repudiado y obligado a retirarse por casarse con doña Beatriz, huérfana de padre y de menor condición social. Para intentar mejorar su situación, que está afectando a la convivencia matrimonial y los arroja a una inminente miseria, plantean pedirle protección a don Luis, antiguo paje de la familia de don Enrique y ahora un rico indiano; pero don Enrique recela, pues cree que don Luis, por estar ahora por encima de ellos, los ignorará. Don Enrique, así, es un pretendiente: lleva tres años relacionándose sin éxito con personajes de la corte para así labrarse su favor y conseguir sus prebendas.

Sobre las desgracias de este matrimonio, causadas por un concepto caduco de la sociedad proclive al linaje y la fortuna no merecida, Laviano construirá el enredo por medio también de los vecinos del matrimonio: don Fulgencio, viejo razonable, que soporta los desprecios que su esposa, doña Juana, petimetra, descarga sobre el «inferior» e «indigno» servicio de la casa. Don Ramón, hijo de Fulgencio y militar amigo de Enrique, tratará de ayudar al matrimonio junto con su padre: pero en secreto está enamorado de doña Beatriz y trata de conquistarla, con el apoyo de los criados de ambas casas. De este modo, en su resistencia marital, Beatriz será una mujer virtuosa. Será una relación unidireccional, pues Beatriz, ejemplar según el modelo de la época, rechazará la ayuda de don Fulgencio, ya que considera que ese es negocio del hombre de la casa y que puede comprometer su honor femenino al aceptar el dinero de otro varón.

Esta es, pues, una comedia de buenas costumbres en los términos dichos. Los personajes masculinos de Enrique y Ramón enunciarán comentarios morales para ensalzar ideas a favor de la bondad intrínseca a la naturaleza humana, independientemente de su procedencia. Sus esposas, de forma contrapuesta entre ellas, darán réplica a estas cuestiones: doña Beatriz servirá de ejemplo de virtud para las ideas que defiende su marido, mientras que la actitud ridícula y autoritaria de doña Juana reforzará los planteamientos de don Enrique.<sup>3</sup>

*Sale don Fulgencio: Mas travaxo tiene el pobre  
que aquel bocado que gana  
para su sustento, es solo  
sufriendo la estrabagancia  
tuya, y de otras como tu:  
mira, que esos que maltratas  
son de nuestra misma especie,  
y que si de la abundancia*

---

<sup>3</sup> Citamos según el manuscrito conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo.

que nosotros no disfrutan,  
 no es porque para gozarla  
 no haya mas merito en ellos,  
 sino porque es advitraria  
 en Dios, la distribucion  
 de las fortunas humanas.

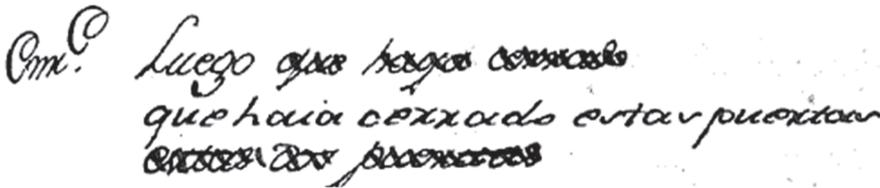
Don Luis actuará como contraposición, antagonista de la obra. Él, que ha ascendido por méritos propios hasta su actual situación de riqueza burguesa, se comporta ahora como un aristócrata soberbio cualquiera. Las pretensiones de don Enrique le suponen una afrenta, pues cree que no hay lugar para que le solicite favores quien está muy por debajo de él. Su actitud es egoísta, pues no considera siquiera el ayudar por caridad a quienes fomentaron sus primeros pasos en el ascenso social. Don Luis representa el desprecio contra los semejantes que critica don Fulgencio, así como la inexistencia de una conciencia social que empuje a los poderosos a ayudar a aquellos con quienes han contraído deudas vitales. Al contrario, le aconseja a don Enrique que asuma su inferioridad y se humille frente a los cortesanos. Este *quid pro quo* se basa en un principio de igualdad entre quienes, como Enrique y Luis, están sometidos a un mismo sistema injusto, que pone trabas a la progresión mediante el mérito. Rápidamente, quienes salen beneficiados se olvidan de sus orígenes y se anula toda solidaridad entre semejantes. Por el contrario, el auxilio otorgado por don Fulgencio a la pareja es incondicional y se sustenta solo en el mérito, la amistad y la compasión, como premio a la virtud natural. Don Fulgencio les ayuda porque moralmente se siente obligado; téngase en cuenta que, como consecuencia ya no solo de su propio mérito personal sino también de los azares de la vida, ha acabado en una posición muy ventajosa que, sin embargo, no le exime de ayudar a quienes son buenos, pero no disfrutan de tanta suerte:

Fulgencio: Este honrrado matrimonio  
 de quien conozco es la basa  
 la mas solida virtud,  
 con conformidad no usada  
 sufre las inconsecuencias  
 de una fortuna boltaria:  
 y pues estoy informado  
 de lo ilustre de sus casas,  
 de los meritos de Enrrique,  
 [...] me considero obligado  
 quando gozo de abundancia

de vienes, y de riquezas,  
 y tengo en la Corte varias  
 elevadas conexiones,  
 ya que su indigencia es tanta,  
 á poner en ejercicio  
 los medios de remediarla.  
 Que el rico deve entender,  
 que la providencia savia  
 del señor, le dá los vienes  
 porque al pobre los reparta.

## 2.2. Análisis externo: el mérito en el mecenazgo poético y en la carrera funcional

Como ya señalamos, *El pretendiente y la mujer virtuosa* se conserva en copia manuscrita que formó parte de la biblioteca del duque de Híjar, según lo que se indica el exlibris del documento. Si bien no sabemos si Laviano fue el copista, sí podemos confirmar que supervisó la copia, ya que rubrica el manuscrito y anota varias adendas y modificaciones<sup>4</sup>.



Em.º Luego que hego començado  
 que havia cerrado esta puerta  
 en las dos primeras

Figura 3: Ejemplo de corrección autógrafa en el manuscrito de *El pretendiente y la mujer virtuosa* de la biblioteca del duque de Híjar.

Estos datos bibliográficos nos revelan que Laviano participó de una tendencia creativa y autorial extendida en su época, dentro de las opciones disponibles para profesionalizar la escritura en los cauces de la élite. En este siglo, el hecho de que numerosos funcionarios se dedicasen también a escribir revela un ambiente de «lucha por espacios de poder y cotas de influencia, que se resuelven en cargos y puestos que permitan una vida mejor y la posibilidad de desarrollar la profesión literaria»

<sup>4</sup> Aun así, nos resulta llamativo que Laviano hubiese destinado al duque una copia con enmiendas visibles, como es la de *El pretendiente y la mujer virtuosa*. Aun así, esto no supuso inconveniente para que acabase en su biblioteca.

(Álvarez Barrientos, 2006:90). Más allá del contenido temático de la pieza en lo referente a su pintura de costumbres burguesas y nuevas formas de progreso económico y social de la época, la existencia de este manuscrito denota un contexto literario en el que lo económico permea en lo profesional, en cuanto a que la escritura perdura como oficio al amparo de la nobleza. Pero también es una actividad aún no del todo autosuficiente, por lo que el disfrutar de una plaza fija en la Administración es una ventaja indudable para poder dedicarse a la escritura con tranquilidad, con el fin ya no tanto de subsistir sino de medrar en la élite cultural.

La posición cronológica de este manuscrito en el transcurso de la carrera literaria de Laviano orienta la interpretación de que este autor trató de labrarse una carrera literaria amparado por la nobleza, dentro de los cauces creativos del mecenazgo.<sup>5</sup> Un tipo de escritura “funcionarizada”, es decir, condicionada exclusivamente por el gusto y la estética de la Corte (Álvarez Barrientos, 2006: 208); un modelo de escritura no tan boyante como en épocas anteriores, pero aún determinante para asegurar el prestigio social del escritor. Esta escritura cortesana se concentra en el periodo 1782-1790: con anterioridad, solo produjo textos para los coliseos populares. Ante este hecho, resulta muy significativo que la carrera dramática de este autor comenzase a ser mucho menos prolífica a raíz del Carnaval de 1782, momento en el que coinciden dos hechos: el enorme éxito cosechado por *Evitar un precipicio con otro, y el mágico Fineo*, estrenada para dicha temporada en el teatro del Príncipe (Andioc y Coulon, 2008: 804), y la escritura de la mencionada *Loa*. Y, en 1783, Laviano será nombrado director del Almacén General de la Real Fábrica de San Ildefonso (Pastor Rey de Viñas, 1994: 503). Su posición profesional mejora, lo que podría haber condicionado los esfuerzos de representación autorial que lleva a cabo, centrándose desde entonces en escribir más textos destinados a complacer a la nobleza.

Por otra parte, tal nombramiento puede interpretarse como una prebenda más bien obtenida por favoritismos que por méritos personales. Laviano era navarro de segunda generación, y por tanto congregacionista de la Real Congregación de San Fermín, en Madrid. Aunque no podemos probar el ascenso profesional de Laviano estuviese determinado por tal condición, sí es posible considerarla como causa, ya que constituía una realidad común en el ámbito de la administración cortesana

---

<sup>5</sup> En 1782, Laviano también le dedicó al duque de Híjar una *Loa* a la función teatral que el noble organizó en su hogar en Carnaval (Entrambasaguas, 1932). En 1783, compone unos *Endecasílabos* dedicados al nacimiento de los infantes gemelos, que le valieron las burlas de Forner (Arenas Cruz, 2003: 39-42). Al año siguiente escribe *Valor y honor de Othoniel*, cuya copia para Híjar ya hemos mencionado. Más tarde, en 1788, le regala una preciosa copia de *El Sigerico*, su primera y única tragedia neoclásica, a doña María Ana de Pontejos y Sandoval, cuñada de Floridablanca (Escalante Varona, 2018). En 1789 publica en el *Diario de Madrid* otro poema dedicado al duque de Híjar, con motivo de las celebraciones nobiliarias por la coronación de Carlos IV y María Luisa. Y en 1790 le regala una copia manuscrita de *La Nina*, traducción de la ópera italiana homónima, al conde de Floridablanca (Vallejo, 1999: 534).

borbónica. A lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, como continuación de un proceso que ya había comenzado a finales del siglo anterior, se asentará en la corte una comunidad navarra que establecerá una poderosa red de influencias y protección hacia los suyos, lo que le permitirá acceder a puestos relevantes en el nuevo modelo administrativo borbónico. En este sentido, es una época en la que los «manteístas» podrán obtener a puestos de poder gracias a sus méritos personales y no a su procedencia familiar, pero al mismo tiempo perdura un sistema endogámico y clientelar (Sánchez-Blanco, 1997: 39). Este aspecto, bien tratado por la crítica (siguiendo la estela de Caro Baroja, 1969; véanse también Imízcoz, 2014, 2016 y López-Cordón, 1995, 1996a, 1996b, 2017), se tiene que aplicar necesariamente tanto a la familia Laviano como a su estrecha relación profesional con empleos públicos, que experimentaron una profunda transformación en sus competencias y modos de acceso y promoción a lo largo del siglo.

Los escribanos, oficiales y secretarios de esta época deambulaban entre la formación rigurosa y la absoluta falta de preparación. Manuel Fermín es coetáneo a la generación que, a lo largo de la segunda mitad de siglo, ejemplifica al funcionario que progresa atendiendo a sus méritos formativos, frente a aquel que ha aprendido su oficio a partir de la práctica. En el siglo XVIII se prefiere un punto de vista más pragmático, aunque no desligado del todo de «un tono grandilocuente» (López-Cordón, 1996b: 117). Los escritores de los nuevos manuales para la formación de aspirantes a funcionarios, como Pablo Mora y Jarava (*La ciencia vindicada*, ca. 1745) y Antonio Prado y Rozas (*Reglas para oficiales de Secretarías*, 1755), son burócratas en activo y abogan por la reforma del oficio en varios aspectos: la consideración del oficio de oficial como muy superior al del «simple» escribano; la extrapolación de la calidad del oficial a una concepción altamente jerarquizada de la sociedad; la dignidad del oficio, por su cercanía al rey; la imperativa necesidad de conocimientos específicos, aprendidos con el estudio reglado y no con la simple práctica; y la reclamación de una completa reestructuración del sistema funcional, «usurpado» por los «corbatas». Las habilidades del funcionario se entienden como connaturales a él, pero necesitan ser fomentadas mediante la formación especializada y la práctica continua en un entorno profesional adecuado.

Así pues, para lograr su ascenso de escribiente a oficial, Laviano no solo debe asegurarse unas buenas relaciones con sus superiores que garanticen su recomendación (lo que ya era seguro por su condición de congregante navarro); sus méritos también tendrán que ser curriculares, derivados de su formación. Laviano tendría que saber de leyes, contabilidad e idiomas. A este respecto, este choque entre la teoría y la práctica, entre la formación reglada y la autodidacta, condicionará el desarrollo de la labor profesional de los oficiales de Hacienda. Después de todo, la promoción como resultado del apoyo interno, por parte de superiores, seguía considerándose prueba de la fiabilidad y mérito de quien ascendía, no tanto como resultado de favoritismos endogámicos (López-Cordón, 2017: 214).

### 3. EL MÉRITO COMO VALOR PERSONAL EN SU CONFIGURACIÓN DRAMÁTICA DIECIOCHESCA: EL CASO DE *EL PRETENDIENTE Y LA MUJER VIRTUOSA* EN LA OBRA DE LAVIANO

Resulta arriesgado establecer concomitancias directas entre la experiencia personal de un autor y los contenidos temáticos de su obra. La expresión de una determinada ideología o forma de actuar por parte de los personajes de una ficción no puede interpretarse inequívocamente como reflejo del sentir o pensar de su autor. Más bien, la relación debe establecerse en sentido contrario: una vez determinadas las circunstancias biográficas y contextuales de un autor, puede rastrearse, aunque con cautela, su manifestación en la literatura que este escribe. Aún más en el siglo XVIII, en el que resulta prácticamente imposible desligar la producción escrita del periodo de su contenido ideológico y su finalidad política.

Aunque aún nos falten datos al respecto, queda claro que la trayectoria profesional de Laviano debió desarrollarse en las condiciones por las que se configura la profesión pública en la Administración en el siglo XVIII. A partir de la renovación en la gestión de las Secretarías producida a mediados de siglo, se fomenta una transformación de paradigma en el modo de comprender el empleo público, su valor social, su alcance y su estructuración. Esto va necesariamente acompañado con otro cambio en los medios de formación para el acceso a esta labor, lo que produce un fuerte debate en el criterio de autoridad que se impone en su desempeño: si la experiencia profesional o la formación reglada. Chocan dos concepciones del mérito: por una parte, entendido en términos curriculares; por otra, como consecuencia de redes endogámicas que favorecían a los considerados más aptos. Estas cuestiones se aprecian en *El pretendiente y la mujer virtuosa* ya desde su propia concepción. Más allá del análisis pormenorizado de los contenidos del texto, que precisan de un trabajo de mayor extensión, nos interesa también exponer cómo los rasgos contextuales y ecdóticos de esta obra (su copia autógrafa dedicada a un noble mecenas) son también indicadores de la mentalidad dieciochesca en lo referente a la profesionalización del autor literario: un “oficial” de la escritura, que escribe según los códigos poéticos auspiciados por el gusto de la aristocracia, pero también en boga entre el público burgués que acude a los teatros. Se difuminan los límites genéricos entre lo culto y lo popular, mientras que la escritura comienza a configurarse como una profesión autosuficiente, si bien aún depende en buena medida del sostén de la nobleza como carta de entrada a los espacios de cultura donde puede alcanzar aún más prestigio y calidad.

Este panorama, que exponemos sucintamente, nos puede servir para trazar con mayor detalle, dentro de lo posible, la personalidad de Laviano, propia de un funcionario prototípico del último tercio del siglo XVIII, que ve en estas vías de progreso una forma de verse favorecido. En *El pretendiente y la mujer virtuosa* apreciamos elementos de este debate, aunque convenientemente ficcionalizados para

potenciar solamente aquellos aspectos que a Laviano le interesa exponer. Ante todo, por cuestiones poéticas, relativas al género teatral en que escribe; pero también, y quizá, a que, puesto que esta comedia va destinada a la nobleza, le compensa mostrarse partícipe de una concepción del mérito más acorde con la nueva concepción social, proclive al ámbito particular y no genealógico.

Así, para los personajes de *El pretendiente y la mujer virtuosa* el linaje sigue siendo importante, pero no tanto como la virtud personal. El auxilio al necesitado se basa siempre en una concepción cristiana, pues, aunque es la naturaleza humana la que establece los preceptos de igualdad, esta naturaleza está determinada por Dios, y Él es justo e igualitario. Vuelve a notarse así el carácter providencial a los hechos que Laviano pone en escena en su obra; está lejos aún de un concepto de solidaridad secular, asentado únicamente en una idea de humanidad no condicionada por el credo. Laviano, en ese sentido, sigue siendo tradicional, hombre de su tiempo y su sociedad española.<sup>6</sup> No obstante, el desenlace transcurre según los tópicos de este género moderno. Don Fulgencio, desde su posición superior en lo económico y moral, será el encargado de repartir dones e impartir justicia. El mérito ha de verse recompensado y favorecido por quienes tienen mayor poder: la endogamia persiste, aunque justificada por la calidad humana y profesional de quienes son beneficiados. Don Fulgencio beneficiará finalmente con contactos en la corte al matrimonio de don Enrique y doña Beatriz, incluyéndolos así en una red clientelar a la que tendrán derecho no tanto por su linaje sino por su mérito humano personal, por ser ejemplos de virtud y buenos comportamientos. En contraposición, don Luis se caracterizará como el lado negativo del progreso económico fruto del esfuerzo particular, pues en este caso implica un alejamiento egoísta con respecto a otros semejantes, los necesitados, los perjudicados por la injusticia social.

Laviano, así, firma una comedia de acuerdo con los tópicos del género, aunque en ella aún se noten rastros de una mentalidad aún antigua. El fino límite entre meritocracia y endogamia tiene un nuevo trasfondo en la segunda mitad del siglo XVIII, fruto de cambios en la mentalidad y en la economía. Esta incipiente sociedad burguesa comenzará a reaccionar favorablemente a estas comedias en las que se reflejan sus preocupaciones. No obstante, el público responderá mejor a otras obras del mismo género, incluyendo traducciones de autores extranjeros que realizó Laviano. Aun así, *El pretendiente y la mujer virtuosa* se mantuvo intermitentemente en cartelera durante cinco temporadas más, hasta 1799. Esto demuestra que, pese a no rendir especialmente bien en taquilla, sí constituye una función válida para la programación, pues responde a los modelos más recientes para concebir y ejecutar la

---

<sup>6</sup> No evita recurrir a algunos dejes de la comedia barroca, como es el duelo entre galanes, don Enrique y don Ramón, cuando este intenta cortejar a doña Beatriz; duelo que es interrumpido, espada en mano, por don Fulgencio, quien intentará en un primer momento defender a su hijo.

función teatral de acuerdo con los gustos del público por otros géneros de nueva creación.

En suma, debemos abordar el análisis de textos de este cariz con la cautela suficiente: son testimonio de su tiempo y sus protagonistas, pero no por ello prueba inequívoca de ello. Las circunstancias biográficas de muchos dramaturgos de finales de siglo son aún desconocidas. En el caso de Laviano, los datos que hemos conseguido descubrir deben comprenderse desde una perspectiva más amplia, dentro de las dinámicas profesionales de su época. Solo así podremos proponer interpretaciones de su obra como manifestación del contexto sociocultural y sus redes de pensamiento, y, tal vez, como fruto de las inquietudes propias del autor, determinadas por tales circunstancias. Este es el caso de comedias como *El pretendiente y la mujer virtuosa*, entre otras, que ejemplificarían los intentos de este dramaturgo por contar con el favor de mecenas aristócratas, apelando a su mérito como oficial, funcionario servidor del Estado y el rey. Comedias en las que la caracterización de sus personajes, como individuos virtuosos y beneficiados por sus cualidades personales, coincidiría con la imagen pública que este autor, inmerso en las redes clientelares administrativas del momento, trataría de ofrecer como individuo que trata de medrar por cauces justos, como recompensa a su valía personal por la que sería digno destinatario de protección. La situación profesional, y por tanto socioeconómica, de cada autor popular dieciochesco, convenientemente contextualizada, constituye así una perspectiva más desde la que analizar su obra literaria, aún pendiente de estudios monográficos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Barrientos, Joaquín (2006), *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII: apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia.
- Andioc, René y Coulon, Mireille (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Arenas Cruz, María Elena (2003), *Pedro Estala, vida y obra. Una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Artigas y Ferrando, Miguel (1928), «Catálogo de los manuscritos de la Biblioteca», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, pp. 266-288.
- Cañas Murillo, Jesús (1994), *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- Caro Baroja, Julio (1969), *La hora navarra del XVIII (Personas, familias, negocios e ideas)*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana.
- Entrambasaguas, Joaquín de (1932), «Don Manuel Fermín Laviano y unas composiciones suyas inéditas», *Anales de la Universidad de Madrid*, 1, pp. 167-176.

- Escalante Varona, Alberto (2018), «El Neoclasicismo dramático español, entre dos poéticas: *El Sigerico*, de Manuel Fermín de Laviano», en José Luis Eugercios Arriero, Sergio García García y Manuel Piqueras Flores (coords.), *Letras anómalas. Estudios sobre textos y autores hispánicos más allá del canon*, anejo de *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, Universidad Autónoma de Madrid, Asociación Philobiblion Asociación de Jóvenes Hispanistas, pp. 115-133.
- García de la Huerta, Vicente (1785), *Theatro Hespáñol*, Madrid, Imprenta Real.
- García Garrosa, M<sup>a</sup> Jesús (1990), *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Caja Salamanca D. L.
- Imízcoz Beunza, José María (2014), «Los navarros en la Corte. La Real Congregación de San Fermín (1683-1808)», en B. J. García García y Ó. Recio Morales (eds.), *Las corporaciones de nación en la monarquía hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad*, Fundación Carlos de Amberes, pp. 141-212.
- Imízcoz Beunza, José María (2016), «Servidores del rey, hombres de negocios, ilustrados. Las élites vascas y navarras en la monarquía borbónica», *El País Vasco, tierra de hidalgos y nobles. Momentos singulares de la Historia. Ciclo de conferencias*, Fundación Banco Santander, pp. 125-187.
- López-Cordón Cortezo, M<sup>a</sup> Victoria (1996a), «Oficiales y caballeros: la carrera administrativa en la España del siglo XVIII», *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, tomo II, Madrid, Editorial Complutense, pp. 843-853.
- López-Cordón Cortezo, M<sup>a</sup> Victoria (1996b), «Secretarios y secretarías en la Edad Moderna: de las manos del príncipe a relojeros de la monarquía», *Studia historia. Historia moderna*, n<sup>o</sup> 15, pp. 107-133.
- López-Cordón Cortezo, M<sup>a</sup> Victoria (2017), «Del plumista calígrafo al secretario instruido: formación, carrera y promoción social de los oficiasles de las Secretarías de Despacho», *Studia historia. Historia moderna*, 39, 1, pp. 191-228.
- McClelland, Ivy L. (1970), *Spanish Drama of Pathos, 1750-1800. I: High Tragedy. II: Low Tragedy*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Pastor Rey de Viñas, Paloma (1994), *Historia de la Real Fábrica de Cristales de San Ildefonso durante la época de la Ilustración (1727-1810)*, Madrid, Fundación Centro Nacional del Vidrio, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patrimonio Nacional.
- Pérez Magallón, Jesús (2015), Moratín, fundador de la comedia nacional burguesa, en Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva y El sí de las niñas*, edición de J. Pérez Magallón, Madrid, Real Academia Española, pp. 175-284.
- Sánchez-Blanco, Francisco (1997), *La ilustración en España*, Madrid, Akal.
- Vallejo González, Irene (1999), «La fortuna de *Nina ou la folle par amour* de Marsollier en el teatro español de finales del siglo XVIII», en Francisco Lafarga, (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 529-536.



ANTONIO GARCÍA DEL RÍO

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

**LA FIGURA DEL QUINQUI COMO LA OTRA  
CARA DEL DESARROLLISMO ESPAÑOL:  
FORMAS DE SUBSISTENCIA, DELINCUENCIA  
Y MARGINALIDAD EN *LOS QUINQUIS DE  
MADRIZ Y***

**«VIDA DE QUINQUI» DE JOSÉ MARÍA  
RODRÍGUEZ MÉNDEZ**



En la década de los sesenta, en pleno proceso del desarrollismo y del denominado «milagro económico español», una figura vinculada a la marginalidad y a la delincuencia irrumpió en las crónicas de sucesos de los principales periódicos y tabloides españoles por su conflictiva relación con la legalidad y el sistema de valores del régimen franquista: nos referimos al denominado “quinqui”.<sup>1</sup> En la construcción de la imagen del “quinqui” bajo la figura de enemigo público y sujeto peligroso hallamos dos casos privilegiados por los medios de comunicación y los aparatos estatales: por un lado, el caso de Eleuterio Sánchez, más conocido como “El Lute”;<sup>2</sup> por otro lado, la muerte del sargento Valeriano Barriga, en el año 1966, por el que fue condenado a muerte, por un Consejo de Guerra, y posteriormente ejecutado Jesús García Romero.

La imagen del “quinqui” como *otro social* configurada por los discursos estatales nos habla de los efectos de la desigualdad y marginación padecida por los sectores populares que permanecieron fuera del desarrollo económico español y de la criminalización de aquellos sujetos que, por su forma de vida y su procedencia social, entraban en conflicto con el modelo de sociedad mesocrática

---

<sup>1</sup> Como señalan Villarín y Heras, la palabra “quinqui” fue la utilizada por parte de los medios de comunicación para denominar al grupo social de los *mercheros*: “Es la prensa, a raíz de un atraco a una joyería madrileña en 1965, quien difunde de manera persistente este vocablo, que se extiende y populariza, para –como hemos dicho– denominar con él a los que, en realidad, en su lenguaje propio, son llamados mercheros o quinaores” (1974: 181). Según el propio Eleuterio Sánchez: «Las primeras noticias que sobre los quinkis tuvo la sociedad mayoritaria son (...) reveladoras de lo que aconteció más tarde a la sociedad merchera. Ello pone de manifiesto la ideología malsana y racista de la sociedad franquista (...) Se ocuparon del caso los *mass-media*, prensa amarilla alimentada de versiones policíacas (...) es lógico que la sociedad paya piense que el quinqui no es más que un fenómeno delincencial de las últimas décadas del franquismo» (1982: 164-165).

<sup>2</sup> La figura de Eleuterio Sánchez fue nuclear en la aparición del fenómeno quinqui como consecuencia de la imagen mítica construida a partir de su condena a muerte por un tribunal militar debido al asalto, saldado con un fallecido, de la joyería de la madrileña calle de Bravo Murillo, en el 1965 y la muerte de Raquel Campiña, como consecuencia del fuego policial tras la huida de Sánchez y sus compañeros, su indulto y su posterior periplo de mediáticas fugas. Para un desarrollo completo de la figura de Eleuterio Sánchez y su obra autobiográfica remitimos al artículo: «Subalternidad, vida y escritura en *Camina o revienta* de Eleuterio Sánchez». Tanto para los casos de Eleuterio Sánchez como del asesinato del sargento Barriga, remitimos a la revisión realizada por Villarín y Heras en *La España de los quinkis*.

que la dictadura y los sectores sociales que ostentaban el poder económico y político trataban de imponer.

Así pues, la creación del estigma tuvo lugar, en parte, a partir de la configuración de un relato hegemónico que criminalizaba a los sujetos pertenecientes a la marginalidad a través del uso de los principales medios de comunicación; asimismo, también se produjo mediante la utilización de un marco legal en el que las principales herramientas fueron tanto la Ley de Vagos y Maleantes como la ley de Bandidaje y Terrorismo, por la que serían juzgados Eleuterio Sánchez y los implicados en el caso del sargento Barriga.

El Estado, a partir de la creación de un discurso monológico sobre dichos sujetos subalternos incapaces de construir un relato público que mostrara la otra cara de esa representación exógena, se servía de los medios anteriores para construir la imagen del “quinqui”. Frente a ella, una línea de la cultura crítica trataba de revertir esa situación. De este modo, hallamos manifestaciones literarias y culturales que cuestionan el relato oficial y que toman al “quinqui” como eje de la representación con una doble finalidad. Por un lado, de evidenciar la precariedad de las condiciones de vida de los sujetos inscritos en la marginalidad; por otro lado, de denunciar el carácter represivo de los cuerpos policiales franquistas y mostrar los efectos adversos del «milagro económico».

En nuestro trabajo proponemos una lectura en torno a la representación del “quinqui” en la obra de teatro *Los quinquis de Madriz* (1967) y el relato «Vida de quinquí» (1961) de José María Rodríguez Méndez; en nuestro análisis, comprobaremos cómo desde la literatura se construye una imagen alternativa al estigma social configurado desde los discursos estatales a partir de la penalización de tipos de sujetos mediante la Ley de Vagos y Maleantes. El quinquí, como representante del lumpen, deviene sujeto vulnerable y se establece como el objetivo de la persecución policial debido a sus métodos de subsistencia al margen de la ley y su marginalidad respecto a los ciclos del trabajo.

## **1. EL QUINQUI COMO REPRESENTANTE DEL LUMPENPROLETARIADO Y SU RELACIÓN CON LA LEGALIDAD PENAL VIGENTE EN EL FRANQUISMO**

La obra de Rodríguez Méndez se encuentra dentro de la conocida como «generación realista» (Ruiz Ramon, 1997, Oliva, 2002),<sup>3</sup> de la que formaron parte

---

<sup>3</sup> Como señala Rodríguez Puértolas *et alii*, la obra teatral de Rodríguez Méndez podría caracterizarse por una «suerte de neorealismo histórico-esperpéntico» (1983: 239), en la que encontramos obras que van desde un marcado carácter histórico como *Vagones de Madera* o *El círculo de tiza de Cartagena*, hasta una mirada a la actualidad como es el caso de la propia *Los quinquis de Madriz*, *Los inocentes de la Moncloa* o *La batalla del Verdún*. En su corpus no solo

autores como Lauro Olmo, Alfonso Sastre o Carlos Muñiz, entre otros. Gran parte de las obras de estos autores evidenciaron los principales problemas de la sociedad española, entre los que Ruiz Ramon recogía los siguientes: «la injusticia social, la explotación del hombre por el hombre, las condiciones inhumanas de la vida del proletario (...) la condición humana de los humillados y ofendidos, del hombre del suburbio» (1997: 487); por ello, tuvieron que hacer frente al medio de control cultural de la censura y muchas de sus creaciones no fueron estrenadas.

El relato «Vida de quinqui» fue publicado originalmente en *Pobrecitos pero no honrados*, una recopilación de relatos en la que el autor reflexiona sobre el lugar de las clases populares y los estratos más bajos de la sociedad en un momento de cambio como la integración de la sociedad española en la sociedad de consumo. *Los quinquis de Madriz* es una obra teatral escrita en el año 1967, su estreno fue prohibido en el 1970 por un tribunal de censura tras la petición de representación por parte de una compañía teatral barcelonesa. José Martín Recuerda, en su estudio sobre la obra dramática de Rodríguez Méndez, indica que el propio autor clasificó *Los quinquis de Madriz* dentro de lo que denominó como «Epopeya y tragedia del pueblo español entre los años 1898 a los sesenta» y que su temática era el «El Lumpen proletario» (1979: 143).<sup>4</sup>

Rodríguez Méndez se refería así a la necesidad de visibilizar la marginalidad social en el teatro de la época:

Nosotros (...) soñábamos con incorporarnos a la dura y difícil tarea de levantar en los escenarios la presencia de España, de una España abofeteada y malherida, cuyos representantes no podían ser otros que campesinos, prostitutas, delincuentes ensoñados, señoritos fracasados y aguardentosos, guardias, trashumantes, licenciados que ahorcan la toga y gentes de vida más o menos airada (...) Pero no encontrábamos esa España en los escenarios (Rodríguez Méndez en Fernández Insuela, 2005: 414).

---

hallamos obras teatrales, sino que también novelas, compilaciones de relatos como *Pobrecitos pero no honrados* o ensayos como *Los teleadictos. La sociedad televisual* o *Ciudadanos de tercera*.

<sup>4</sup> En una revisión más reciente de la obra de Rodríguez Méndez elaborada en la tesis doctoral de Jorge Herreros Martínez, *Los quinquis de Madriz* se encontraría dentro del periodo que denomina como «la decepción» (2009: 80-112), que abarcaría desde el año 1965 al 1975, en dicho lapso sus obras padecieron los efectos de la censura y lo que el autor consideraba como una promoción del teatro experimental y vanguardista por parte de las élites burguesas con la finalidad de neutralizar y acallar la capacidad crítica del teatro realista: «para acabar con el teatro realista, que tanto daño podía hacer al sistema y a las clases sociales más favorecidas, la burguesía española amparada por la Administración y los críticos teatrales, llevó a cabo un dispositivo estratégico consistente en potenciar las nuevas corrientes teatrales procedentes de Europa, centradas en problemas de expresión formal y métodos actorales. Con ello, la burguesía introducía un teatro vanguardista, salvándose, al tiempo, de la crítica realista y ganándose (...) a la juventud del país» (2009: 82-83).

De este modo, el autor pone el foco en la representación de lo que Marx, en *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, considera como *lumpenproletariado*.<sup>5</sup> Por tanto, el “quinqui”, y su representación en el imaginario colectivo de la época, vinculada al hampa y la criminalidad, se establece como representante paradigmático del lumpen y, a su vez, uno de los sujetos potenciales que comprendería la Ley de Vagos y Maleantes. El “quinqui” se convierte en uno de los protagonistas de las obras del autor y, en torno a él, se desplegará un *dramatis personae* recurrente, como sucede en «Vida de quinqui» y *Los quinquis de Madriz*, al aparecer en ambas los personajes de el Trueno, el Tranvi o el Puma.<sup>6</sup>

Como señaló Francisco Candel en *La nueva pobreza* sobre los mercheros o quincalleros: «son subgrupos excluidos de la vida laboral y social desde la guerra civil, caracterizados por una ocupación claramente marginal: recoger materiales en vertederos y basura. Practican el nomadismo» (1989: 141).<sup>7</sup> Así pues, la figura del “quinqui” en la obra de Rodríguez Méndez permite ampliar la mirada hacia la marginalidad y mostrar los efectos que el desarrollo económico y la relación problemática con la ley ejercen en los sujetos subalternos.

El 4 de agosto del año 1933, bajo el gobierno republicano de Manuel Azaña, fue promulgada la Ley de Vagos y Maleantes; tras el golpe de estado franquista y el fin de la Guerra Civil, la dictadura mantuvo en su ordenamiento penal dicha ley hasta su posterior conversión en el año 1970 en la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (2005: 62). Como señala Fernández Asperilla, ante un contexto social y económico condicionado por «el círculo formado por la

---

<sup>5</sup> Entre los tipos que ofrece Marx sobre el *lumpenproletariado* encontramos: «roués (...) arruinados (...) junto a vástagos depravados y aventureros de la burguesía, había vagabundos, licenciados de tropa, expresidarios, esclavos huidos de galeras, granujas, titiriteros, lazzaroni, carteristas, saltimbanquis, jugadores, maquereux, dueños de burdeles, mozos de cuerda, jornaleros, organilleros, traperos, afiladores, caldereros, mendigos; en una palabra, la masa totalmente desarticulada, diluida, traída y llevada, que los franceses denominan la Bohème» (2015: 121)

<sup>6</sup> Martín Recuerda menciona este aspecto al establecer los antecedentes literarios de la obra (1979: 142). Igualmente, Jorge Herreros también destaca su aparición en obras como *El cisne de Cisneros* (2009: 42),

<sup>7</sup> Como señalan Heras y Villarin: «La palabra “quinqui” procede de “quinquillero”, que, a su vez, es una deformación de quincallero, que significa “gente que se dedica a la venta de quincalla o de oficio lañador, estañador, etc.» (1974: 181). La concepción en torno a la figura del “quinqui” presenta una evolución a lo largo del siglo XX que llega hasta la actualidad; en sus orígenes nos encontramos con una comunidad marginal, en la que un modelo de vida basado en el nomadismo, regido por una ley propia, entraba en conflicto con la estatal y la situaban en clara contraposición con los valores promovidos durante la dictadura. En cambio, durante la Transición, el modelo comunitario del quinqui se disolvió en favor de la alusión a uno de los grandes problemas de la época: la delincuencia juvenil. Su figura se individualiza y carga con el estigma de la juventud procedente de las zonas marginales de las grandes ciudades, asociada con el mundo de la delincuencia y de la drogadicción, abocada a una muerte temprana.

recesión, la política económica autárquica y el mercado negro provocaron una estela de miseria y corrupción» (2005: 298), el régimen se sirvió de esta ley con la finalidad no solo de castigar delitos, sino de penalizar determinados tipos de sujeto sin la necesidad de ejecutar el acto delictivo, tipificándolos de «estados peligrosos» y, así, poder extirpar del cuerpo social a aquellos elementos que ponen en peligro el sistema; por consiguiente, dicha ley se establece como una medida biopolítica, de carácter inmunitario, que como indica Salvador Cayuela Sánchez, tenía su correlato en las intervenciones sanitarias de carácter normalizador llevadas a cabo por la dictadura (2010: 173).

Entre los patrones establecidos por la ley encontramos tipos como los siguientes: «los vagos habituales», «los rufianes y proxenetes», «los ebrios y toxicómanos», «los mendigos profesionales y los que viven de la mendicidad ajena», «los que exploten juegos prohibidos» o «los que observen conducta reveladora de inclinación al delito, manifestada: por el trato asiduo con delincuentes y maleantes, por la frecuentación de los lugares donde éstos se reúnen habitualmente; por su concurrencia habitual a casas de juegos prohibidos, y por la comisión reiterada y frecuente de contravenciones personales».

Así pues, el “quinqui” es ubicado en el centro de esta tipología, marcado como sujeto peligroso y objetivo de la actuación de los cuerpos policiales. Por tanto, nos interesa poner dos cuestiones sobre el tapete: en primer lugar, ¿en qué medida los sujetos situados en la marginalidad, entre los que se encuentra el “quinqui”, son susceptibles de ser señalados, condenados y separados de la sociedad simplemente por su propia condición? En segundo lugar, y centrándonos en las obras de Rodríguez Méndez, ¿cómo las ficciones absorben dicha problemática, le dan un sentido y ponen en escena la vulnerabilidad de estos sujetos ante la ley y su lugar en el contexto socioeconómico de los sesenta?

## 2. SUBSISTENCIA Y DELINCUENCIA EN LA MARGINALIDAD “QUINQUI”

El cuento «Vida de quinqui» pone en relato, desde la perspectiva del protagonista, el transcurso de un día cualquiera en la vida de Manolo, un “quinqui” en el Madrid de inicios de los sesenta. El empleo de una narración anclada en el *yo* de un sujeto marginal, quizá, pueda remitirnos a determinados antecedentes literarios como la picaresca; sin embargo, en un contexto de construcción de una imagen estereotipada y criminalizadora de la figura del quinqui, la utilización de este tipo de narrador cuestiona el relato hegemónico sobre el quinqui y permite al lector desnaturalizar la visión prefigurada sobre los sujetos marcados por los discursos oficiales y que ocupan el lugar de la *otredad*.

En el relato, el protagonista presenta el día a día de un ciudadano que habita en los márgenes del sistema laboral, sin un empleo estable y sin sujeción a las

condiciones y formas de vida socialmente aceptadas. El personaje se halla fuera del sistema y no tiene voluntad de integrarse en este; experimenta las diversas herramientas que dispone el estado para “normalizar” la vida de la ciudadanía y, en concreto, de la perteneciente a las clases periféricas: el servicio militar, la cárcel y el trabajo:

Un servidor es de los que se levantan tarde. O séase, de aquellos que se las han ingeniado con un poco de ‘pesquis’ para no madrugar (...) El madrugón no va conmigo. Sé lo que es madrugar por la mili, por la trena y porque alguna vez me dio la locura de currelar ‘honradamente’, como dicen los polis (1972: 13).

Su cotidianidad, no sujeta a los horarios de la jornada laboral ni a las convenciones sociales, se presenta siempre por oposición a las rutinas de la clase trabajadora con la que comparte sus espacios; de esta manera, el relato nos presenta la mirada de una suerte de *flâneur* suburbial que recorre sin rumbo fijo los distritos madrileños con el único objetivo de conseguir el dinero suficiente para saldar las deudas con la casera del hostel en el que vive y rehuir de la presión policial que el personaje de El puma representa.

En *Los quinquis de Madriz*, hallamos un planteamiento paralelo a la condición de desempleo; el Trueno, a su vuelta del servicio militar en Sidi-Ifni, será perseguido por los cuerpos policiales debido a su condición marginal y a la interceptación de un fardo de grifa y de una cámara fotográfica de dudosa procedencia; tras la celebración de una fiesta con motivo de su llegada y un enfrentamiento con la brigada policial, se le imputará, a pesar de su inocencia, el asesinato del Puma, un agente de policía.

Como en el relato, el “quinqui” muestra su aversión a la integración dentro del sistema de trabajo, el Trueno no quiere que su pareja trabaje para nadie y desea llevar una vida propia de otra clase social, sin la necesidad de someterse a las condiciones de cualquier tipo de relación laboral, que en el caso de las clases populares implicaba ocupaciones de carácter manual en sectores como la construcción o la industria. Así pues, en el momento segundo, en una conversación sobre el trabajo entre los personajes marginales de la obra, el Trueno indica lo siguiente: «Pos allá tú, si te tiras pa lo honrao... Ca uno es libre, ¿no? Si él quie currelar en una obra, pos que currele, ¿no te joes!» (2005: 438).

Ante el hiato producido en la relación sujeto marginal-mundo del trabajo y la necesidad de disponer de medios económicos que garanticen su subsistencia, el “quinqui” encuentra en la economía sumergida el medio con el que obtener capital para intentar cubrir sus necesidades básicas, que en muchos casos no llega a satisfacer. Loïc Wacquant, en su análisis de las nuevas formas de marginalidad social, señala que para los excluidos del mercado laboral: «que se resisten a rebajarse a aceptar “trabajos esclavos” sin salida que los despojan de su dignidad (...) las actividades subterráneas pueden convertirse con facilidad en empleos de

tiempo completo» (2001:65). Siguiendo al autor, estas actividades se establecen como una estrategia de subsistencia que implica actividades ilegales que: «van desde las apuestas y los “asaltos”, el tráfico callejero y la venta de mercadería robada (...) hasta los atracos, el robo a mano armada, la prostitución y el tráfico de drogas» (2001: 64).

En el caso español, la crisis surgida a raíz de la posguerra conduciría hasta la necesidad de cambiar los modelos económicos a partir de las políticas desarrollistas iniciadas con los Planes de Estabilización; la pobreza surgida en el mundo rural que tras la migración a las ciudades se vio acumulada en las periferias urbanas, conllevó la aparición de este tipo de economía sumergida, en la que como indica Heredia Urzáiz respecto al colapso de las economías familiares castigadas por su marginalidad: «buscaron fórmulas alternativas para lograr sobrevivir. Algunos optaron por el estraperlo, otros por los hurtos y pequeños robos, y otros por la mendicidad y pequeñas estafas» (2007: 115).

En los textos estudiados, la figura del “quinqui” se establece como heredera de las formas de subsistencia de la crisis anterior en un periodo de recuperación y auge económico que daría lugar a la configuración del sistema capitalista, que tendría en la industrialización de tipo fordista y en el desarrollo del sector terciario algunos de sus pilares.<sup>8</sup> Ante las nuevas condiciones derivadas del desarrollismo, en las que la emergencia de la clase media sería crucial en la reconfiguración del régimen, el “quinqui” deviene la otra cara del «milagro económico español».

El protagonista de «Vida de quinqui» escenifica las diversas formas de subsistencia al margen de las actividades económicas regladas, fundamentalmente, a partir de su ocupación como «limpiabotas»,<sup>9</sup> actividad que ejercerá sin ningún tipo de licencia y que le ubica en el objetivo de las autoridades y que, al mismo tiempo, producirá animadversión en los sectores proletarios. En diversas ocasiones, el protagonista alude a esta situación que genera en él una mirada cargada de rencor hacia el resto de la sociedad:

---

<sup>8</sup> Como señala Domènech: «El desarrollismo, en su vertiente de despegue industrial, tuvo uno de sus principales pilares en el incremento de la productividad de los trabajadores españoles. De hecho, la implantación y generalización del fordismo en España se basó más en los cambios en la organización científica del trabajo (OCT) (...) que en la introducción de nuevas tecnologías productivistas (...) el fordismo español se articuló sobre la base de un modelo intensivo en trabajo en un contexto autoritario, en lo que se refiere a la reglamentación de las relaciones laborales y al marco político en el que se desarrolló, que garantizaba la rentabilidad empresarial» (2003: 99-100)

<sup>9</sup> Heras y Villarín destacan lo siguiente sobre los oficios realizados por los quinquis en el paso del mundo rural al urbano: «la vida del campo, el merodeo rural, lo han cambiado por la vida en la ciudad (...) por medio del trabajo en la construcción o como mozos de carga o limpiabotas» (1974: 205).

El metro va lleno de promocionaos, o séase obreros que vuelven del trabajo a su casita confortable, como la de la camisa Lavypon, y yo con mi caja de limpia que llevo colgada a la espalda en los riñones de los probos obreros del desarrollo. A veces protestan (...) pero cuando me vuelvo y ven mi jeta tan poco recomendable y mi voz ronca (...) se callan por lo que pueda pasar (1972: 40-41).

En el mismo relato, el protagonista decide ayudar a descargar un camión sin ningún tipo vinculación laboral con los empleadores y, tras solicitar una remuneración, es increpado y amenazado por el patrón de avisar a la policía. De esta manera, el “quinqui” deviene un sujeto indefenso e incapaz de encontrar un lugar en el mundo laboral debido a su marginalidad y, por ese motivo, es objeto de la persecución policial, como él mismo indica a la dueña del hostel: «Cuando le expliqué la manía que la poli había cogido conmigo por no tener trabajo seguro, empezó a darme consejos y a tutearme» (1972: 17).

Asimismo, la figura del gitano Macareno introduce otra modalidad de actividad económica no reglada que entronca con una de las formas de subsistencia del grupo social de los “quinquis”: la recogida de chatarra y otro tipo de materiales de desecho con los que poder comerciar.<sup>10</sup> Esta actividad, de nuevo, ubica a los sujetos marginales del relato en el punto de mira de la autoridad,<sup>11</sup> puesto que en el caso de no justificar la procedencia de los enseres pueden ser detenidos; conscientes de ello, toman medidas para construir una coartada en el caso de ser solicitados por la policía.

Por otro lado, *Los quinquis de Madriz* escenifica otras formas de subsistencia vinculadas a la delincuencia que sitúan al marginal fuera de los parámetros de la legalidad y, por tanto, lo convierten en objeto de persecución. El Caribe pide ayuda al Trueno para conseguir el dinero necesario para saldar las deudas con su casera, sabe que, a su vuelta de Marruecos, este ha traído consigo una cantidad de droga y le solicita que le preste parte de su alijo para poder traficar con él. Del mismo modo, se produce una alusión al robo de las cámaras fotográficas, que el Trueno ha obtenido fruto del hurto a los turistas: «Las tengo de toas las marcas y toos los países.

---

<sup>10</sup> Como indica el protagonista: «El Macareno lleva sacos de desperdicios, de chatarra (...) me dice el gitano que va a vender todo aquello a casa el Lampa (...) La mercancía no es suya, es del Molina (...) El carro es de su tío (...) Supongo que la mercancía es robada –chatarra y cosas–, pero no vale la pena aconsejar al Macareno (...) Yo sé lo que me hago, porque si las cosas pintan mal siempre se puede dar una ‘coartada’ (...) podemos decir que hemos recogido el material en la vía y que pueden preguntar al Frasquito el Gallo si no habíamos estado tomando una copa en su establecimiento» (1972: 23-24).

<sup>11</sup> Eleuterio Sánchez, en *Camina o revienta*, relata cómo, junto a su hermano Lolo, apremiados por la grave situación familiar, tuvieron que dedicarse a rebuscar en las basuras y que, posteriormente, padeció el acoso de la Guardia Civil y padeció un incidente del que salió herido debido al robo de chatarra: «A mi padre le vapulearon por un saco de trigo, a mí por un saco de chatarra» (1987: 45)

(Enseñándole una.) Ésta es rusa... Ésta, americana... ¿No ves que me pasé too un verano en los autocares de los turistas?» (2005: 448).

Así pues, a partir de ambas dinámicas delictivas se produce una importante referencia al contexto de cambio de la sociedad y la economía española en la etapa desarrollista: en primer lugar, a partir de la incorporación del tráfico de drogas como una muestra del incipiente mercado de sustancias que tendría su posterior eclosión a partir de la década de los setenta y ochenta; en segundo lugar, los robos a turistas plasman la dinámica en auge del sector turístico español en la década de los sesenta y la aparición de delitos vinculados a su ascenso.

### 3. LA ALTERIDAD QUINQUI: ENTRE LA INVISIBILIDAD Y LA VISIBILIDAD

Hasta este punto, comprobamos cómo la figura del marginal protagonizada por el “quinqui”, a partir de los medios de subsistencia fuera de la ley, corresponde con las taxonomías de “estados peligrosos” de la Ley de Vagos y Maleantes; para ello, el autor se sirve de estrategias narrativas y dramáticas que focalizan la acción desde la perspectiva del marginal. Sin embargo, a partir de las intervenciones de personajes pertenecientes a otras clases sociales, localizamos la mirada externa al “quinqui”, que encarna los efectos que el discurso hegemónico instauró en el imaginario colectivo.

En «Vida de quinqui», ante la situación de desempleo y las dificultades que atraviesa el protagonista para cubrir los gastos, la regenta del hostel y su marido le ofrecen la posibilidad de trabajar como peón en el sector de la construcción; sin embargo, Manolo rechaza el trabajo argumentando que su ocupación es la de limpiabotas. El desarrollo de dicha circunstancia introduce la mirada del otro lado del quinqui a partir de las reprobaciones de la casera y de su marido, es decir, de la percepción social sobre aquellos que no forman parte del sistema, Manuela le indica: «Si no es usted un ladrón, al menos un vago sí lo es» (1972: 18); del mismo modo, su marido lo califica como «inadaztao», señalándole lo siguiente: «Lo tuyo es falta de moral (...) que no ties fuerza de voluntad, que te dejas arrastrar. Que no te han educao como es debido. A ti, en haciéndote pasar por el aro, la fija: te haces otro» (1972: 19).

Así pues, el protagonista es conceptualizado como vago e inadaptado debido a la no incursión en los ciclos laborales establecidos; sin embargo, su voluntad de permanecer en la dinámica lumpen se establece como una vía para ejercer la libertad desde su óptica y para ello convertirá las actividades informales antes mencionadas en un espacio de resistencia frente a las disciplinas y a la biopolítica del franquismo.

Tanto su actividad como limpiabotas y su propia condición física, como él mismo indica, su «jeta tan poco recomendable», hacen que Manolo, ante el resto de la sociedad inmersa en los flujos del trabajo, se presente como una amenaza, como el *otro* social, al que miran con desconfianza, temor y rechazo: «Llevo la caja colgando

del hombro (...) recuerdo a aquella chica que entraba el otro día (...) y que me miró muy curiosa, con cierto asco, cuando me vio la caja de “limpiar”» (1972: 15).

En el momento tercero de *Los quinquis de Madriz*, la acotación inicial introduce una escena en la que se presenta al Trueno y a sus compañeros, bajo la denominación de “banda”, alcoholizados y con actitudes machistas con las que tratan de abusar de mujeres. Este momento de la obra evidencia el temor social hacia los sujetos marginales mediante la presentación de estos bajo una actitud violenta. Ante esta acción se introduce la reacción ciudadana en las voces que piden la intervención policial y la pena de muerte: «C’avisen ya al 091...! ¡Gamberros! ¡Quinquis!... ¡Que los cuelguen de una vez!» (2005: 444).

De este modo, ante una actitud plenamente violenta tiene lugar una reacción popular que responde a los temores oficiales que tejían los discursos estatales en torno a la figura del “quinqui”, basados, fundamentalmente, en un problema de seguridad ciudadana. Bauman, en *Vidas desperdiciadas*, señala, sobre la construcción de temores oficiales alrededor de sujetos marginales, que el Estado:

Tiene que buscar otras variedades, no económicas, de vulnerabilidad e incertidumbre en las que hacer descansar su legitimidad. Al parecer esa alternativa se ha localizado recientemente (...) en la cuestión de la seguridad personal: amenazas y miedos a los cuerpos, posesiones y hábitats humanos que surgen de las actividades criminales, la conducta antisocial de la infraclase (Bauman, 2005: 72-73).

En los textos, el “quinqui”, por un lado, aparece como generador de temor o rechazo social cuando lleva a cabo acciones delictivas o aparece bajo sospecha de cometer un delito; sin embargo, por otro lado, su figura se torna invisible cuando recorre la ciudad o trata de conseguir dinero a través del trabajo, como él mismo señala: «A mi interrogante: “¿Le limpio el calzado?” ni me contestan, como si no existiera. Eso me produce una cosa muy rara. Prefiero el “no” rotundo y hasta el insulto, a ese enorme desprecio de no decirme nada» (1972: 31).

En este sentido, la figura del marginal se ubica en una disyuntiva que lo sitúa entre la invisibilidad social y la visibilidad extrema a ojos de la autoridad, las leyes y el temor ciudadano; su figura se visibiliza asociada a la peligrosidad, la delincuencia y en contra del sistema de valores del régimen; la imagen pública del “quinqui” se configura a partir de la violencia, sin embargo, cuando se desliga de ella su entidad se diluye, adquiriendo él mismo consciencia de su invisibilidad; de este modo, “el quinqui” adquiere una condición ciertamente espectral, como señala Judith Butler sobre la vulnerabilidad de lo que denomina *vidas precarias*:

Son vidas para las que no cabe ningún duelo porque ya estaban perdidas para siempre o porque más bien nunca "fueron", y deben ser eliminadas desde el momento en que parecen vivir obstinadamente en ese estado moribundo. La violencia se renueva frente al carácter aparentemente inagotable de su objeto. La

desrealización del "Otro" quiere decir que no está ni vivo ni muerto, sino en una interminable condición de espectro (2006: 60).

La invisibilidad social que destaca el narrador de «Vida de quinqui» lo convierte en un sujeto vulnerable perfectamente visible a la mirada de los aparatos estatales, tanto de los cuerpos policiales como de los medios de comunicación instrumentales a los fines del régimen. Como hemos comprobado, el establecimiento de unos determinados “estados peligrosos” configura la imagen del quinqui bajo la tipología de vago y de maleante y articula un aparato penal dedicado, por un lado, a marcar a los sujetos considerados peligrosos y, por otro lado, a separarlos de la sociedad mediante la prisión y la marginación. Por tanto, “el quinqui” se torna vulnerable ante la ley y se presenta como perseguido por la autoridad, como señala el Trueno en *Los quinquis de Madriz*, al huir de la policía tras un incidente previo: «te hacen la vía imposible. Ni que fuéramos negros (...) Llega un momento, tú, que uno sólo se encuentra a gusto a altas horas de la noche. Como si uno fuera una fiera (...) Tie uno que esperar a que toos esos criminales duerman pa poer respirar» (2005:445-446).

En suma, mediante la aparición de esta suerte de polaridad en relación con la perceptibilidad social del lumpen, representado por el “quinqui”, hallamos una de las piezas clave sobre la que el autor construirá la representación de este sujeto marginal: su conflictiva relación con la autoridad, caracterizada por la violencia y la denuncia de los métodos policiales y del carácter represivo del estado frente a aquellos individuos que ponen en peligro los discursos normalizadores.

#### 4. CONCLUSIONES

La utilización del “quinqui” como eje de la representación en «Vida de quinqui» y en *Los quinquis de Madriz* permite, por un lado, comprobar la otra cara del «milagro económico español», es decir, la de los desterrados o damnificados de dicho proceso de instauración del sistema capitalista en la sociedad española; por otro lado, da cuenta de cómo la dictadura utilizó un amplio aparato legal y mediático con el fin de perseguir el delito y de criminalizar “tipos” de sujetos que entraban en conflicto con los modelos sociales en auge basados en la promoción de las clases medias.

Las obras introducen la percepción social, cuasi arquetípica, sobre dicho sujeto, marcada por la construcción de un temor social difundido por los medios de comunicación y por la configuración de una imagen basada en su alteridad. Ante este sentido socialmente extendido de su imagen pública, las obras muestran al lector la visión del mundo desde la perspectiva del subalterno que encarna el “quinqui”; por lo tanto, percibiremos cómo afronta tanto la persecución policial

como las dificultades económicas a las que hace frente fuera del mercado laboral y los medios de subsistencia alternativos que emplea con el fin de sobrevivir.

De este modo, las obras del autor escenifican la doble condición del sujeto marginal en el orden de lo visible: por un lado, muestran cómo su figura se torna extremadamente perceptible a la mirada de los cuerpos policiales y también a los ojos del resto de ciudadanos cuando irrumpen en el espacio público de manera violenta; por otro lado, su invisibilidad al permanecer en la periferia del sistema y su incapacidad para construir un relato propio con el que ser escuchados por sí mismos. En este sentido, consideramos que la propia prohibición de obras en las que se focaliza en la mirada del sujeto marginal pone de manifiesto el carácter subalterno de estas figuras y la imposibilidad de que su voz o su percepción de la realidad sea escuchada por el espacio público.

En suma, los textos estudiados suponen un ejemplo de cómo la literatura durante el franquismo se estableció como un espacio de resistencia a los discursos oficiales del régimen, que trataban de imponer una visión criminalizadora de los sujetos marginales, en un momento de cambio social marcado por la prosperidad del desarrollismo y la introducción en la *sociedad de consumo*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bauman, Zygmunt (2005), *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, Barcelona, Paidós.
- Butler, Judith (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- Candel, Francisco (1989), *La nueva pobreza*. Barcelona, Plaza & Janés.
- Cayuela Sánchez, Salvador. (2010). *La biopolítica en la España franquista*, Tesis Doctoral. Universidad de Murcia.
- De las Heras, Jesús y Juan Villarín (1974), *La España de los quinquís*, Barcelona, Planeta.
- Domènech Sampere, Xavier (2003), «La otra cara del milagro español. Clase obrera y movimiento obrero en los años del desarrollismo». *Historia Contemporánea* 26, pp 91-112. Disponible en: <https://www.ehu.es/ojs/index.php/HC/article/download/5439/5293>
- Fernández Asperilla, Ana (2005), «Franquismo, delincuencia y cambio social», *Espacio Tiempo y Forma, Historia Contemporánea*, 17, pp. 297-309.
- Fernández Insuela, Antonio (2005). «Lo quinquís de Madriz: Marginalidad y poder injusto», Rodríguez Méndez, José M.<sup>a</sup>, *Teatro escogido. Tomo I*, Madrid, Asociación de autores de Teatro, pp. 411-419.
- Heredía Urzáiz, Iván (2009). «Control y exclusión social: la Ley de Vagos y Maleantes en el primer franquismo», Romero Salvador, Carmelo, Sabio Alcutén, Alberto (coords.). *Universo de micromundos. VI Congreso de Historia Local de Aragón*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" y Prensas Universitarias de Zaragoza, pp.109-122. Disponible en: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/93/08heredia.pdf>
- Herreros Martínez, Jorge (2009). *El teatro de José María Rodríguez Méndez durante la dictadura de Franco*. Tesis doctoral. UNED.
- Marx, Karl (2015). *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Alianza.
- Oliva, César (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid, Síntesis.
- Rodríguez Méndez, José M<sup>a</sup> (1972), *Pobrecitos pero no honrados*, Barcelona, Laia.
- Rodríguez Méndez, José M<sup>a</sup> (2005), *Teatro escogido. Tomo I*. Madrid, Asociación de autores de Teatro.
- Rodríguez Puertolas, Julio (coord.) (1983). *Historia social de la Literatura española (en lengua castellana) III*, Madrid, Castalia.
- Ruiz Ramón, Francisco (1997). *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- Sánchez, Eleuterio (1987), *Camina o revienta*, Barcelona, Círculo de lectores.
- Sánchez, Eleuterio (1982), *Una pluma entre rejas*, Barcelona, Bruquera.
- Wacquant, Loïc (2001): *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*, Buenos Aires, Ediciones Manantial.



FRANCISCO JOSÉ JURADO PÉREZ

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

**LOS *GANGSTER* TAMBIÉN DECLAMAN:  
UNA REPRESENTACIÓN DE  
LA ESTRATIFICACIÓN SOCIAL EN  
LAS LETRAS DEL *TRAP***



## 1. INTRODUCCIÓN

«Imaginemos por un momento. Un proscenio ataviado con una escena de tiranía y subversión coagulada. Una platea enmudecida por la fría mirada del filo de un revolver. Y ante los focos, un elegante y turbado tipo de esmoquin y sombrero que quiebra el silencio con unos versos de Jovellanos: “déjame, Arnesto, déjame que llore/ los fieros males de mi patria, deja/ que su ruina y perdición lamente/”».<sup>1</sup>

Este ejercicio ficcional es útil para contextualizar la primera parte del título de este artículo; aunque quizá contenga demasiada ilustración para tanta posmodernidad. La cuestión de fondo es a qué se apunta con el paratexto «los *ganster* también declaman». En primer lugar, cabría acotar el término *ganster* al miembro de una banda que se dedica a actividades dudosamente lícitas. En segundo lugar, tomar el verbo ‘declamar’ en su acepción de recitar prosa o verso adecuadamente (*Real Academia Española*, s.f.). Y, en tercer lugar, poner el foco en los consumos culturales de nuestra contemporaneidad. De este modo, se trae a colación al elenco de actores oportuno para indagar en la segunda parte del título: una representación de la estratificación social en las letras del género musical *mainstream* conocido como *Trap*. Para ser más diligentes, quizá convendría cambiar el proscenio de la dramatización por el parque de cualquier suburbio, la platea por un banco «grafiteado» y los versos de Jovellanos por unas rimas de Pxxr Gvng tiradas por un chaval con chándal.

Entrando en materia, el propósito de este artículo es el modo en el cual las letras del *Trap* articulan un relato que estratifica socialmente a sus actantes. Para ello, en primer lugar, se delimitará el alcance del término *Trap* y se justificarán las muestras textuales a partir de las cuales, en segundo lugar, analizar el interés de los elementos estratificadores. Por último, en las conclusiones se expondrá el alcance significativo de la representación social que conforman las letras del género.

---

<sup>1</sup> Jovellanos en una epístola a Ernesto alude al estado de la España de su tiempo señalando la creciente falta de moralidad y de virtudes, así como y la influencia –perniciosa a su entender– de modas extranjeras, como lo es el *Trap*.

De un modo preliminar, cabe referir el siguiente apunte breve: la pertinencia de tratar las letras del género *Trap* en un artículo en un texto académico, porque ello puede suponer implícitamente poner a un nivel más o menos correlativo a textos de músicos como C. Tangana con muestras de autores reconocidos por las instituciones literarias. Aunque esto pueda parecer una somera bufonada hablando en términos comparatísticos, en esta cuestión se encierra un planteamiento arto complejo: ¿se pueden considerar las letras de una canción como Literatura?

Las relaciones entre música y literatura darían para un volumen aparte. Por ello, a este respecto, tan solo es necesario aducir a un hecho significativo: que en 2016 se concedió el Premio Nobel de Literatura a un músico: Bob Dylan. En su discurso de aceptación del Nobel (grabado, ya que no acudió a la ceremonia de entrega de la Academia Sueca), Dylan realizaba esta pertinente reflexión:

Quando recibí este Premio Nobel de Literatura, tuve que preguntarme cómo se relacionan exactamente mis canciones con la literatura [...] Las canciones son distintas a la literatura. Son concebidas para ser cantadas, no leídas. Las palabras de las obras de Shakespeare fueron concebidas para ser representadas sobre el escenario. Del mismo modo en que las letras de las canciones son concebidas para ser cantadas, no leídas en una página. Y espero que algunos de vosotros tengan la oportunidad de escuchar estas letras de la manera en que fue planeado: en concierto o en grabación o comoquiera que la gente oiga ahora las canciones. Vuelvo una vez más a Homero, que dice, «Canta en mí, oh musa, y a través de mí narra la historia» (Díaz De Quijano, 2017).

Para cerrar este breve apunte basta tan solo lanzar una pregunta al aire: ¿Acaso no era el canto el sentido originario de la poesía? A este respecto, es interesante traer a colación la noción «musical» del hacer poético a la que la poeta y ensayista Chantal Maillard alude en su libro *La baba del caracol*. La autora nos recuerda que en la Antigua Grecia el poeta actuaba como un mediador al «dictado de» una inspiración – ¿las musas a las que alude Dylan cuando cita a Homero?–. Esta «inspiración» pone de manifiesto la idea de que el poeta recibe algo y lo transmite, recibe oyendo y previamente al oír se produce la escucha: allí donde tiene lugar la música. «La escucha es lo que le permite al poeta tener algo que decir» (Maillard, 2014: 39). Capacidad –la de la escucha– que, si bien comparte el poeta con el músico, ha permitido a poetas como Homero ofrecer a los pueblos una historia (un origen común, un destino común) que les procurase una identidad para subsistir y a músicos como Dylan brindar a toda generación (a partir de los años sesenta) principios éticos para resistir. Al fin y al cabo, ambos son forjadores de historias para ser escuchadas.

## 2. ANÁLISIS

Tal y como se ha señalado en los prolegómenos, es conveniente delimitar, en primer lugar, el tipo de canto al que aluden las letras de *Trap*. Al no existir demasiadas acepciones académicas al respecto, la definición de este fenómeno se podría analizar de primera mano a partir de uno de sus principales trampolines: los *mass media*. Pero esta ingente labor ha sido realizada por el filósofo Ernesto Castro en su reciente ensayo *El Trap: filosofía millennial para la crisis en España*, en el que señala la volubilidad del término *Trap* como género musical:

Probablemente no haya en el periodismo español reciente un término tan discutido como el de «trap». La prensa generalista lo ha utilizado como *clickbait* para referirse a cualquier artista urbano joven que haya hecho alguna canción con Auto-Tune (un afinador de voz que , usado de una cierta manera, hace que los cantantes suenen como si fueran robots), con *ad libs* (interjecciones improvisadas que se repiten a lo largo de un tema o de toda la discografía de un cantante, convirtiéndose en algo así como su firma vocal) o con una Roland TR-808 (una caja de ritmos de los años ochenta cuyos *hi-hats* suenan, si se aceleran, como una banda de cigarras metálicas). Este uso oportunista del término llegó a su paroxismo en 2016, cuando los medios aron de «trapqueens» a artistas de géneros musicales tan distintos como el *dancehall* (Bad Gyal), el reguetón (Ms. Nina) o incluso el flamenco (Rosalía). Como se lamentaba en Twitter el cantante de *grime* Erik Urano: «Confirmado. "Trap" es la palabra más pocha y descontextualizada de 2016. Por poco no le llaman "trap" a todo aquello que no sea música clásica». (Castro Córdoba, 2019: 22)

Coincido con la cita, que es esclarecedora: la palabra *Trap* es una etiqueta «atrápalo-todo». Entre los motivos de la difusión semántica del término estriba en su empleo para señalar la escena musical urbana contemporánea por parte de los medios generalistas no especializados en música y en la mutabilidad misma de un estilo musical que bien emerge durante los años noventa en el sur de Estados Unidos influenciado por el *Gansta Rap*,<sup>2</sup> se populariza a nivel mundial a partir a partir de la segunda década del dos mil de la escena de *EDM* (*Electronic Dance Music*). Las transferencias estéticas que se pueden dar en un género musical con más de veinte años de trayectoria y que alcanza su máxima cota de la mano de otro son suficientes como para difuminar los límites.

---

<sup>2</sup> Se trata de un subgénero del rap que transita una estética basada en estilo de vida de la juventud de las zonas suburbanas en ciudades de E.E.U.U. El epíteto «Gangsta» proviene de la palabra *gánster*. El género se popularizó de la mano de raperos como 2Pac, Dr. Dre o Snoop Dog, entre otros.

Gran parte de los artistas amparados bajo el paraguas de esta etiqueta comparten un origen forjado en la democratización de las herramientas de producción musical<sup>3</sup> y la exposición en redes sociales y en plataformas digitales como *Instagram*, *Facebook*, *SoundCloud* o *YouTube*. Este hecho ha provocado, incluso, que los ritmos de la industria musical se vean modificados por las tendencias de la masa social interconectada. Por un lado, la legitimidad de estilos como el *Trap* ahonda en su difusión viral en las redes, y por otro, revive entre su multitudinario público el mito del héroe romántico que se sitúa en la ambigüedad que supone anhelar la admiración de sus coetáneos, al mismo tiempo que menosprecia los valores de su sociedad.

Caracterizar un género, ya sea literario o musical, es una tarea que no deja de presentar sus resistencias. Las muestras textuales de *Trap* que a continuación serán objeto de análisis han sido seleccionadas a partir del siguiente criterio: escoger artistas de ámbito panhispánico que hayan sido portada de revista. Este es un indicador idóneo para revestir a un artículo de estas características de cierta objetividad en el discurso (si es que esta no es una quimera). Para ello, se han seleccionados tres publicaciones de distintos ámbitos: una cultural, el suplemento *Tentaciones* de *El País*; una musical generalista, la revista *Rolling Stone*; y una musical especializada en el género, la revista *Trapzone*.

Estas publicaciones han llevado en portada a artistas relacionados con el género tales como C. Tangana, Duki y Kidd Keo, respectivamente. A partir de estos artistas en concreto se extraerán los fragmentos textuales para examinar las formas de estratificación social que presentan las letras de género. El elenco de cantantes seleccionados representa el alcance del *Trap* en español desde tres ámbitos territoriales distintos: C. Tangana desde España, Duki desde Argentina y Kidd Keo desde Canadá y Estados Unidos. Las canciones destacadas son las que más reproducciones tienen en una de las plataformas globales más importantes de música en *streaming*: *Spotify*.

Comenzando por el último artista citado, Kidd Keo, podemos leer en uno de sus temas insignia, *Touchdown*, lo siguiente:

Tengo una triple Keo pa' tu chica regala'o/ Le doy de fumar en tos' lao', después voy desubica'o/ Mami mejor coge el Bentley que yo ando marea'o (skrt)/ Ella tiene un Loui' V en piel con el logo borda'o (gang shit)/ Ando con un Gucci-Gucci/ Mil y pico me ha costa'o (gang shit)/ Mil y pico el viaje a Francia con la mami de pesca'o/ Ella viste todo negro, vestido bien ajusta'o [...] Les gustan los G's a las perras con

---

<sup>3</sup> El término DAW (por sus siglas en inglés «Digital Audio Workstation») es el sistema que se emplea en la grabación y producción de audio a través de distintos softwares (Pro Tools, Logic Pro, Cubase, etc.) El auge de las descargas piratas ha favorecido su adquisición por parte del gran público dando origen a los *Home Studios* (estudios caseros de sonido), donde ha proliferado el género.

Loui' V (perras)/ No soy Luis Mi pero me dan pom-pi/ OG hey! pero dime Boom-B/ Nobody can fuck with me, I got bitches in my crib/ Booty como Cardi B/ Me chupan como Bacardí/ A la verga de mi dick/ Ya pueden irse de aquí/ Que ya viene la poli y seguro por mí/ Por nada me preocupo (ah!)/ Mira como lo desnudo/ Aquí ya no hay cubo, hay puro lean y puro subo/ Pa' mis babys seré new one y te ven y gritan puto (Kidd Keo, 2018).

Continuando con el argentino Duki, esto es lo que escuchamos en el estribillo y parte del verso del tema *Loca*, en colaboración con otro trapero argentino, Khea:

Es una loca/ Me manda vídeos al Snap mientras se toca/ Me dice que, si hoy le llego, que no puede esperar/ Que se muere por mí, que quiere todo conmigo/ Que la vaya a buscar/ Que la vaya a buscar... Me avisó que es viernes y que sale/ Va a mojar sus labios en shots de Jagger/ Y espera a que sean las 6 y la llame para que nos podamos ver/ Con sus besos cura todos mis males, en su cuello marqué mis iniciales/ Si me lo mueve, pide que no pare/ Mami, qué le vamos a hacer/ Tomó una pastillita loca y puso la otra mitad dentro de mi boca (Duki&Khea, 2016).

Por último, en relación con el cantante C. Tangana, uno de los más populares de la escena urbana en España, esto es lo que podemos escuchar en uno de sus temas más escuchados, *Mala Mujer*:

Cuando la vi bailando/ Estaba como perreando de sed/ Cuando la vi bailando/ Debí correr lejos de ahí/ Pero la vi bailando/ Y no me pude contener/ Y ahora yo estoy llorando/ Y ella bailando, mala mujer/ Tú lo que eres es una ladrona/ Que me has llevado a la ruina/ Te has llevado mi corazón, mi orgullo, mi pasta, mi paz, mi vida/ Tú lo que eres es una ladrona (ladrona)/ Que me has llevado a la ruina (a la ruina)/ Te has llevado mi corazón, mi orgullo, mi pasta, mi paz, mi vida (mi vida)/ [...] Mala mujer, mala mujer/ Me han dejado cicatrices por todo mi cuerpo tus uñas de gel/ Mala mujer, mala mujer/ Me han dejado cicatrices por todo mi cuerpo tus uñas de gel (C. Tangana, 2017b).

Hay que matizar que esta última canción, en cuanto a producción, es un híbrido con rítmica de reggaetón y sonoridad *Trap*, a diferencia de las muestras anteriores. Un ejemplo de excepción que confirma la regla: etiquetar a una canción como *Trap* es adentrarse en un terreno pantanoso. Porque, ¿una canción es más del género que otra por su sonoridad, por la temática de sus letras, por su estética? Allende la respuesta, el *track* contiene gran parte de los elementos que permiten trazar una representación de la estratificación social en las letras del género. Pero para ser más exactos, si se atiende a otro de sus temas más escuchados en *Spotify* y con menos hibridación genérica, *Llorando en la limo*, se puede leer en su estribillo:

Me ha cogió' la depresión en un Ferrari (uh)/ Llorando a 180 parece un Tsunami (¡wow!)/ Suena mi canción, estalla el party (¡party!)/ Dios bendiga el reggaeton, Dios bendiga a Daddy/ En esta vida nadie sabe (nah)/ A veces quiero que se acabe (wow)/ Voy pa' tu Insta a ver que sale (qué sale)/ Mami, con ese culo no se vale (No, ¡uh!). (C. Tangana, 2017a)

Atendiendo –ahora sí– a las letras, la intertextualidad entre las muestras apuntala clichés temáticos que giran en torno a cierta vida de barrio impregnada de materialismo consumista y una voluntad de acumulación de poder simbólico, en el sentido que describe Pierre Bourdieu en su libro *Intelectuales, política y poder*, ante sus semejantes. El sociólogo francés señala el poder simbólico como ese «poder invisible que no puede ejercerse sino con la complicidad de los que no quieren saber que lo sufren o que lo ejercen» (Bourdieu, 1999). Los clichés temáticos que se repiten en las enunciaciones de las letras configuran una visión del mundo que es absorbida gracias al efecto de movilización que tiene el género sobre la masa. Sea más o menos crítica, la masa se convierte en el campo donde se produce y se reproduce la creencia en la legitimidad de los mensajes de las letras, incrustándose porosamente en el ámbito de la cultura para mantener el orden político o subvertirlo –respuesta que para este caso requeriría de otro análisis para averiguar si apuntala o deconstruye dado *sfumato* que supone el género–. Lo que parece claro, es que el conjunto de símbolos y signos que se pueden apreciar en las letras trazan una semiótica que responde a la lógica cultural del capitalismo tardío, donde todo es susceptible de ser transformado en producto. Veamos.

Por un lado, entre los clichés más destacables, está el dinero y el valor de las marcas comerciales. En las muestras aparecen marcas de coches como *Bentley* o *Ferrari*, de moda como *Louis Vuitton* o *Gucci*, de alcohol como *Jagger*, de redes sociales como *Snapchat* o *Instagram*; e incluso alusiones meta-musicales: a Dellafuente y Daddy Yankee. Así podemos leer fragmentos como «Me ha cogió' la depresión en un Ferrari (uh)/ Llorando a 180 parece un Tsunami»; «Ando con un Gucci-Gucci/ Mil y pico me ha costa'o»; o «Dios bendiga el reggaeton, Dios bendiga a Daddy».

Las marcas juegan un papel de suma importancia desde la óptica del poder simbólico y la dominancia. Como se puede comprobar, no se hacen referencias a meras marcas blancas, sino a nombres que representan grandes emporios. Citarlas responde a una estrategia de homologación por parte del emisor para situarse como un interlocutor válido ante el poder simbólico reconocido por el capital. Si se tratara de chicos de barrio, según el horizonte de expectativas, su acervo cultural y temático sería el propio de barrio: con sus usos y costumbres. Pero, por el contrario, se produce un quiebro en este horizonte porque la finalidad no es identificarse con el contexto de producción –el barrio– sino marcar un posicionamiento de superioridad frente a este, aunque sin dejar de pertenecer al

ámbito de producción. La dominancia consiste en un doble posicionamiento: por un lado, situarse como una fuente de autoridad ante el grupo de iguales, ya que estas marcas son poco accesibles, y por otro, conseguir atraer la atención de estas marcas para conseguir patrocinios amparándose precisamente en la cantidad de seguidores que poseen los artistas del género. El valor de las marcas actúa como signo unificador: distingue un capital cultural –unos contenidos simbólicos con los que identificarse– con el que proporcionar un esquema de pensamiento y acción para legitimarse como fuerza social emergente. A este principio unificador Bourdieu lo califica como *habitus*: un sistema de disposiciones inconscientes producto de la interiorización de unas estructuras objetivas (los mensajes de las letras) que tienden a producir unas prácticas con mayor o menor toma de conciencia (Bourdieu, 1999: 42). No hay que olvidar que precisamente la estética –en cualquiera de sus manifestaciones– puede actuar como mecanismo de legitimación de un poder no impositivo ya que en la era del capitalismo tardío el poder no se ejerce tanto por medio de actuaciones coercitivas –como pudiera darse en el antiguo régimen–, sino más bien por la inoculación del deseo del conquistado a ser, precisamente, subsumido al poder. En este caso, la seducción es el arma para la conquista.

Codearse con las marcas sitúa al narrador al nivel de estatus de estas marcas como objetos de deseo y capital simbólico. Su explicitación forma parte de una identificación deliberada mediante un proceso de contigüidad, prácticamente metonímico, entre artista y marca comercial. Por ello, no es baladí que aparezca Dellafuente, un artista aún considerado menor, en una canción de alguien tan encumbrado como C. Tangana; ni tampoco es casualidad que este mencione a Daddy Yankee en *Llorando en la Limo*. La relación entre marca comercial y éxito personal es la puerta de entrada del artista, de la persona, hacia su cosificación como cosa: como marca comercial.

Por otro lado, está el cliché del sexo y la cosificación de la mujer. En las muestras aparecen alusiones de carácter sexual más o menos explícito como «Me la chupan como *Bacardi*/A la verga de mi dick»; «Es una loca/ Me manda vídeos al Snap mientras se toca» o «Con sus besos cura todos mis males, en su cuello marqué mis iniciales». Como se puede ver la narración del relato es unidireccional, ya que el narrador se posiciona como el elemento activo de la acción sobre un sujeto paciente, que no por casualidad es la mujer. De este modo, es al hombre al que se la chupan, es la mujer la loca por enviar vídeos eróticos y es la figura falocéntrica quien recibe los beneficios del intercambio afectivo mientras la mujer es marcada como una propiedad; con la firma de unas iniciales en su cuello.

La relación simbólica de dominancia por parte del narrador vuelve a traslucirse, pero esta vez, en alusión a roles genéricos. En este sentido, la cosificación de la mujer funciona como un contrapeso para ensalzar la figura

masculina y su masculinidad más capciosa. La presencia femenina se reduce a la imagen de un trofeo que es exhibido como muestra de una conquista: de una victoria en el contexto de un pobre imaginario social que tiene como fetiche la superficialidad estética. Así, se pueden leer oraciones como «Mil y pico el viaje a Francia con la mami de pesca'o»; «Ella viste todo negro, vestido bien ajusta'o»;; «Les gustan los G's a las perras con Loui' V»; Cuando la vi bailando/ Estaba como perreando de sed»; o «Voy pa' tu Insta a ver que sale (qué sale)/ Mami, con ese culo no se vale (No, ¡uh!)». Todo un alegato irónico al *Ars amandi* de Ovidio.

Cabe destacar, en última instancia, otro de los elementos determinantes en la ecuación temática de las letras del género: las drogas. En las muestras textuales aparecen referencias veladas y explícitas a sustancias estupefacientes atribuidas por el imaginario colectivo a movimientos contraculturales *hippie*, *punk* o *rave*. Las principales referencias son la marihuana y al éxtasis, fuertemente relacionados con el movimiento *hippie* y con el contexto *rave*, respectivamente. De este modo, se pueden leer citas como «Le doy de fumar en tos' lao', después voy desubica'o», en alusión a la marihuana, o «Tomó una pastillita loca y puso la otra mitad dentro de mi boca», en referencia a las pastillas de MDMA.<sup>4</sup> El empleo de estas sustancias en las narraciones de las letras ubica sus relatos en una tradición conductual en consonancia con las prácticas contraculturales más populares del acervo cultural occidental del último medio siglo. Las relaciones transtextuales entre el *Trap* y el movimiento *hippie*, *punk* o *rave* sirven como estrategia implícita para reforzar la visión de este fenómeno social como movimiento contracultural. Prácticamente se podría situar al *Trap* como otro eslabón de la cadena subcultural que transita los temas de rebelión y resistencia ya personificados por los *hippies* en los 60's, los *punks* en los 70's o los *ravers* de los 80's y 90's.

Pero a la vez que se asientan identificaciones, también se marcan distancias; para delimitar unas prácticas propias y genuinas del género respecto a otros fenómenos contraculturales. Si los *hippies* tenían por antonomasia el empleo de la marihuana, los *punks* la heroína y los *ravers* el éxtasis, los *trapers*, como interlocutores correligionarios, han de poseer su propio consumo estrella. Así, podemos leer: «Aquí ya no hay cubo, hay puro lean y puro subo». Se trata de una referencia más o menos velada de la codeína<sup>5</sup>, consumida a través de la bebida

---

<sup>4</sup> El MDMA (metilendioximetanfetamina), conocida popularmente como éxtasis, es una droga empatógena perteneciente a la familia de las anfetaminas. El filósofo Antonio Escotado en el libro *Historia general de las drogas* recoge algunos de los efectos y usos de esta droga, empleada clínicamente para curar fobias y desbloquear emociones (2008: 1020).

<sup>5</sup> La codeína (DCI) o metilmorfina es un alcaloide que se encuentra de forma natural en el opio. En el libro de A. Escotado citado en el pie de página anterior se indica su uso médico con fines analgésicos, sedantes, narcóticos y antiespasmódicos (Escotado, 2008: 431). Esta última

conocida, sobre todo en Estados Unidos, como *lean drunk* o *purple drunk*, la cual compuesta en su esencia por jarabe para la tos mezclado con refrescos. Esta combinación no es nada novedoso en el ámbito del consumo de estupefacientes, pero su encaje en el relato de las prácticas del movimiento *Trap* la convierte en un estandarte de consumo genuino y propio. Con el reflejo de estas prácticas en los textos, el género establece un diálogo directo con la tradición contracultural. Esta estrategia lo legitima como otro interlocutor del espacio de las subculturas contemporáneas.

La trascendencia textual que albergan los elementos temáticos preponderantes como el dinero, las marcas comerciales, el sexo, la cosificación de la mujer o las drogas es, prácticamente, la de establecer una tradición literaria en la cual puedan pivotar las letras del género. Los *topoi* literarios que pueden derivarse de esta tradición son los valores propios de la sociedad de consumo. Unos valores orientados al corto plazo y a la gratificación inmediata, como apunta el filósofo Zygmunt Bauman: «En la escala de valores heredada, el síndrome consumista ha degradado la duración y jerarquizado transitoriedad y ha elevado lo novedoso por encima de lo perdurable» (Bauman, 2007: 119). Este ensalzamiento de lo efímero se puede comprobar no solo en las letras del género, sino también en las propias identidades líquidas de los artísticas, que cambian de nombre según se agote la repercusión de su producto artístico, convirtiéndose en filiales de su propia matriz.<sup>6</sup>

Para ir concluyendo, me gustaría que el lector tuviera en cuenta que para este trabajo se ha tomado como referente el nivel semántico del acto discursivo de las muestras textuales para acotar el género; por lo que lo presentado es tan solo una aproximación posible para delimitar el fenómeno del *Trap* y una foto fija de un momento determinado. Las muestras también responden a criterios cuantitativos en relación con la exposición de los artistas citados y su repercusión en los medios. Este muestreo conlleva que queden fuera del análisis muestras con elementos estadísticamente minoritarios, y que configuran otras vertientes como, por ejemplo, el *Trap* feminista de artistas como Tribade. Con este procedimiento es conveniente remarcar la idea de que todo acto literario, como acto semiótico complejo, puede ser estudiado desde numerosas perspectivas. Y esta, tan solo es una de ellas.

---

propiedad favorece su empleo como antitusígeno, motivo por el cual jarabes para la tos albergan esta sustancia –sobre todo en Estados Unidos–.

<sup>6</sup> Esta mutabilidad nominal puede apreciarse en artistas como C. Tangana (que oscila publicaciones con su anterior nombre –Crema–) o agrupaciones como Pxxr Gvng que cambiaron su nombre a Los Santos. Estos virajes no parecen atender a criterios estrictamente musicales, ya que en esencia transitan la misma estética musical, por lo que responden a otros intereses: principalmente económicos por intereses encontrados con marcas o sellos discográficos.

### 3. CONCLUSIONES

Con el análisis de las muestras, se pueden establecer algunos de indicadores temáticos predominantes para el género en relación con su consumo cultural. No hay que olvidar que los consumos culturales presentan características de estratificación social y el *Trap*, como objeto de consumo de masas, no es ajeno a ello. El concepto de estratificación social alude al modo en que la sociedad se agrupa en segmentos reconocibles de acuerdo con diferentes criterios de categorización. La conformación de estos segmentos atiende a criterios como pueden ser la ocupación e ingreso, la riqueza y el *estatus*, el poder social, económico o político. En este sentido, tanto los productores como los consumidores del género y de sus textos pueden ser segmentados en uno o varios estratos. Existen prácticas culturales y estilos de vida fuertemente relacionadas con ciertas clases en concreto. Pero la finalidad de este trabajo no es, ni mucho menos, esta; aunque es un horizonte de estudio abierto a ser explorado. Lo que se pretende es acotar, a partir de los resultados expuestos, una representación del estrato social –si es que se puede calificar como tal– al que estarían adscritos los personajes que se describen en los relatos de las letras de *Trap* (y que encarnan los artistas del género).

El lenguaje que conforman las letras del género por medio de los hábitos que se describen dibuja un espacio social marginal que puede ser definido culturalmente como *populismo estético*: carente de orientación, saturado por los valores de la sociedad de consumo e imbuido por el eclecticismo del *kistch*. El enaltecimiento del cortoplacismo y la satisfacción de los deseos más materiales no son casuales. Abogar por el valor del dinero, el sexo y las drogas, es poner en marcha la maquinaria del sistema de recompensa de aquella gratificación instantánea insuflada por el bombardeo de anuncios al que está sometido cualquier ciudadano de a pie. Si el valor característico de una sociedad de consumidores es una vida de felicidad inmediata y perpetua, ¿qué valor tienen los demás? ¿qué sentido tiene la pertenencia a una colectividad? Sávese quien pueda (o, mejor dicho, satisfágase quien pueda).

A modo de conclusión, el relato de las letras de *Trap* representa un estrato social que desborda la noción tradicional de clase social. Las clases, cuando existen como tales, se realizan principalmente en los campos de la producción cultural e intelectual, y especialmente en el campo político. Pero en la narración del *Trap* ni se espera una transformación política utópica, ni se atisba deseo de efecto alguno. No se espera efecto más allá de satisfacer el propio consumo y ensalzar la propia imagen para que sea consumida, como un bucle, en forma de producto cultural.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bauman, Zygmunt (2007), *Vida de consumo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre (1999), *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba.
- C. Tangana (2017a), *Llorando en la Limo* Sony Music Entertainment, Extraído *Avida Dollars* [LP].
- C. Tangana (2017b), *Mala mujer*, Sony Music Entertainment [Single].
- Castro Córdoba, Ernesto (2019), *El Trap: Filosofía millennial para la crisis en España* (Segunda edición), Madrid, Errata Naturae.
- Díaz De Quijano, Fernando (2017, junio 6), *Bob Dylan: «Las canciones son distintas a la literatura»*, *El Cultural*. Disponible en <https://elcultural.com/Bob-Dylan-Las-canciones-son-distintas-a-la-literatura>
- Escotado, Antonio (2008). *Historia general de las drogas: Completada por el apéndice Fenomenología de las drogas* (8a ed. rev., actualizada y ampliada), Madrid, Espasa.
- Kidd Keo (2018), *Touchdown*, Dbtrap Records. [Single].
- Maillard, Chantal (2014), *La baba del caracol*, Madrid, Vaso Roto.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.3 en línea], <<https://dle.rae.es>> [01/03/2020]



MÓNICA MORENO RAMOS

(UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID /  
UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE)

**EL IMAGINARIO DEL *ZOMBIE* EN *CIPANGO*  
DE TOMÁS HARRIS: REFLEXIONES DESDE  
LA POESÍA CHILENA SOBRE EL  
NEOLIBERALISMO**



## 1. INTRODUCCIÓN

El propósito de este capítulo es indagar en el trabajo poético que *Cipango* (1992) de Tomás Harris lleva a cabo con el imaginario *zombie*. Para ello, me centraré en la lectura del poema «Los habitantes de la noche». Este imaginario tiene, según veremos, relación directa no solo con el mundo audiovisual del terror, sino con el supermercado y el centro comercial como nuevos espacios contemporáneos de socialización insularizada. En *Cipango*, Tomás Harris realiza una impugnación de la sociedad de consumo que potenció el experimento neoliberal en Chile, implantado durante la dictadura de Pinochet (1973-1990). Profundizaré en este análisis a través de la utilización de una metodología comparativa que dé cuenta del fructífero diálogo que el texto establece con la película *El amanecer de los muertos vivientes* (1978) de George A. Romero y con el poema «Un supermercado en California» del escritor *beat* Allen Ginsberg.

Chile fue uno de los primeros países del mundo en poner en práctica el neoliberalismo, un sistema económico que tuvo como impulsores a los llamados *Chicago Boys*, un grupo de economistas ligados a la Universidad Católica de Chile que se formaron en la escuela de Chicago con Milton Friedman. Según afirma Kathya Araujo, la aplicación de este modelo rediseñó las fronteras entre el mercado y el Estado, el cual abrió sus puertas al comercio exterior y a las políticas librecambistas. Las relaciones entre los grupos sociales también sufrieron una profunda transformación. El mercado de trabajo fue regulado sobre nuevas bases de creciente flexibilización y lógicas de competencia que buscaron quebrar el mundo asociativo y sindical en aras de la individualización del trabajador. Por otro lado, se apostó por la constitución de un Estado que aligeró los principios de protección social y privatizó las áreas ligadas a la educación y a la salud (Araujo, 2017). Como señala Jorge Tapia, las políticas económicas implantadas en Chile, bajo la protección de la Doctrina de la Seguridad Nacional, buscaron el crecimiento económico y no el desarrollo general del país, sobre la exclusiva base del capital de propiedad privada, la libre empresa y la libre competencia.<sup>1</sup> Según este autor, el empleo de una nueva terminología política

---

<sup>1</sup> La Doctrina de la Seguridad Nacional (DSN) nació al calor de la división en dos polos propia de la Guerra Fría: el antagonismo entre la sociedad capitalista y la sociedad comunista. Estados Unidos, de acuerdo con la doctrina Truman, se otorgó el derecho y la legitimidad para defender su

neoliberal que hablaba de un Estado «subsidiario» no hizo sino ocultar, a través del uso del eufemismo, dos aspectos fundamentales. Por un lado, el carácter burgués clasista del Estado Militar. Por otro lado, la certeza de un Estado que no se inmiscuiría en la propiedad privada y en el libre manejo de la economía nacional por parte de los particulares, pero que siempre estaría dispuesto a intervenir en todas las demás esferas para garantizar una forma capitalista de desarrollo (Tapia, 1980: 216; 234). Desde esta perspectiva, queda en entredicho el discurso militar sobre el golpe de Estado como intervención que intentó conciliar al pueblo chileno y poner fin a la lucha de clases que lo estaba desintegrando durante el gobierno de la Unidad Popular. Esta lucha, lejos de desaparecer, cambió de bando y reforzó el poder de la clase dominante del país. Las plutocracias criollas y las empresas transnacionales encontraron en la DSN los medios para comprometer directa e institucionalmente a las fuerzas armadas en esta batalla (Tapia, 1980: 243). Por otro lado, a partir de 1982, se produjo en Chile la mayor crisis económica de su historia desde 1930. Esta crisis puso en entredicho los logros del llamado «milagro chileno», puesto que el país pasó a depender excesivamente del mercado internacional, el cual se vio muy afectado por la recesión mundial de 1980. Con una tasa de desempleo que alcanzó el 23,7% y una disminución del PIB de un 14,3%, el malestar de trabajadores, estudiantes y otro tipo de opositores políticos se canalizó, a partir de 1983, en importantes protestas nacionales y en una rearticulación del movimiento sindical que fue reprimido violentamente (*Memoria chilena*, s.f).

*Cipango* es un poemario fruto de este contexto histórico dictatorial de enorme complejidad. Sus partes fueron escritas entre 1979 y 1987. La mayoría de ellas se publicaron clandestinamente y de forma autónoma. La obra lleva a cabo una lectura de Concepción, ciudad del sur de Chile, como texto y como cuerpo urbano. A partir de la tercera sección del libro llamada «Diario de navegación», se explora la vía de una ucronía que consiste en imaginar la llegada de un grupo

---

propia seguridad nacional e impedir el surgimiento del comunismo en su zona de influencia, de la que formaba parte América Latina. La DSN concibió la guerra como permanente y total, es decir, se trataba de una guerra en la que el conflicto entre grandes potencias, Estados Unidos y la URSS, tenía lugar en un plano no directamente militar, sino espiritual, moral e ideológico. Por ello, a diferencia de las guerras convencionales, los estados nacionales se enfrentaron a un enemigo difícil de identificar y sin una ubicación territorial fija. En la versión latinoamericana, la DSN estableció una frontera muy débil entre política interior y exterior, entre violencia preventiva y represiva (Schlagenhauf, 1988: 260-266; Finucci, 2014). En consecuencia, no resultó extraño, según apunta Jorge Tapias, que la forma de gobierno más común en el área del Tercer Mundo sujeta a influencia norteamericana fuese la de la dictadura militar, como fue el caso chileno (Tapia, 1980: 65). La Escuela de las Américas fue la encargada principal de difundir la teoría de la DSN en América Latina y el Caribe. Esta escuela de entrenamiento del ejército estadounidense adiestró a militares latinoamericanos en el uso de tácticas de contrainsurgencia, guerra psicológica o interrogatorios con tortura y ejecución sumaria.

de conquistadores españoles a una Concepción gobernada por el autoritarismo y habitada por seres fantasmales. Según anota Magda Sepúlveda, para describir la urbe penquista, la obra recupera el lenguaje de los primeros conquistadores y la sensación de extrañeza que causó la realidad precolombina en ellos, solo que ahora no se rescata, por ejemplo, el asombro que sintió Cortés frente a la magnificencia de Tenochtitlan. Por el contrario, se poetiza la sorpresa ante el baldío en el que se ha convertido la ciudad como consecuencia de las políticas de exterminio de la Junta Militar (Sepúlveda, 2013: 79). Así pues, esta ucronía, con su observación distanciada de lo urbano y su utilización del lenguaje de los conquistadores, posibilita nuevas miradas frente a la visión habitual de la realidad. Asimismo, se trata de un poemario que busca elaborar un imaginario contrahegemónico desde diferentes espacios discursivos y herramientas semióticas: la Crónica de Indias, el cine y la literatura de terror, la fotografía de Hans Bellmer o las pinturas negras de Francisco de Goya.

*Cipango* cultiva una estética de lo espectral y del vivir-morir en la que no puedo profundizar ahora, pero sobre la cual sí quisiera anotar algunas ideas. Tomás Harris se vale de esta estética para reflexionar sobre el tipo de sujetos que genera el estado autoritario y represor o para pensar sobre la experiencia cotidiana de habitar un espacio controlado por un poder de estas características. *Cipango* poetiza la existencia de ciudadanos cuyas vidas están «zombificadas», cuyos proyectos vitales no poseen un peso constitutivo pleno. Armando Roa, al referirse al significado del *zombie* en otro libro de Tomás Harris, *Tridente*, lo entiende como la recreación de un infierno contemporáneo de seres que no sienten, atrapados en una vida de pura superficie compuesta por un universo despojado de cualquier dimensión profunda (Roa, 2005: 204). Rubén Sánchez proporciona una definición general de *zombie* desde la que podemos partir: «el zombi es, en esencia, un cuerpo privado de sus procesos mentales conscientes, que mantiene, en mayor o menor medida, sus funciones motoras más o menos intactas y que es controlado por algún tipo de fuerza o influencia, exterior o interior» (Sánchez, 2013: 14). Se trata, además, como señala Roger Luckhurst, de un monstruo que procede de Haití y está directamente relacionado con la religión del vudú. En dicho país, *zombie* es un término general que se emplea para hablar de un fantasma, de una presencia nocturna perturbadora que toma diferentes formas. Dos son las teorías sobre la etimología de la palabra que la vinculan, en ambos casos, con las lenguas habladas en África occidental. La primera teoría sostiene que *zombie* procede de *ndzmbi* que significa «cuerpo» en una de las lenguas de las etnias de Gabón. La segunda teoría sostiene que *zombie* procede de *nzambi* que significa «el espíritu de una persona muerta» en lengua bantú. Lo importante para este caso es destacar que ambas fueron áreas en las que se capturaron esclavos para trabajar en las plantaciones de caña de azúcar de las colonias americanas. En consecuencia, el *zombie*, relacionado con la religión sincrética del vudú, simboliza un esclavo sin voluntad que trabaja incesantemente, atrapado en

una existencia de muerto viviente. Todo ello enlaza con la creencia de que el *abokor* o médico brujo puede hacer que su víctima parezca muerta, para después revivirla como esclava personal, ya que su voluntad le ha sido despojada. El *zombie* de hoy es la transposición del monstruo de los márgenes coloniales al Imperio. Los relatos de soldados norteamericanos que participaron en la invasión de Haití (1915-1934) lo pusieron de moda y ayudaron a construir un imaginario del país como un lugar violento y supersticioso poblado de casos de canibalismo o peligrosos ritos mágicos (Luckhurst, 2015).

Para cerrar este punto, quisiera acudir a la reflexión que realiza Herbert Marcuse en *El hombre unidimensional* sobre el individuo de la sociedad industrial avanzada. El autor busca ir más allá del concepto de *introyección*, pues este implica la existencia de un espacio de «libertad interior» privado y separado de los controles externos, donde el hombre puede convertirse en sí mismo y seguir siendo él mismo. Sin embargo, el diagnóstico de Marcuse incide en que este espacio privado ha sido invadido y cercenado, ya que la producción y distribución en masa reclaman al individuo en su totalidad. Por ello, este autor afirma que la dimensión «interior» de la mente, una zona de alguna forma resguardada donde puede florecer la oposición al *statu quo*, se ha visto paulatinamente reducida. Estas diferentes formas de introyección se osifican en reacciones casi mecánicas (Marcuse, 1993: 40-41), una idea que enlaza muy bien con la construcción del *zombie* en *Cipango*. En este sentido, surge lo que Marcuse denomina el *modelo de pensamiento y conducta unidimensional* en el que «ideas, aspiraciones y objetivos, que trascienden por su contenido el universo establecido del discurso y la acción, son rechazados o reducidos a los términos de este universo. La racionalidad del sistema dado y de su extensión cuantitativa da una nueva definición a estas ideas, aspiraciones y objetivos» (Marcuse, 1993: 42). Es decir, se conforma un tipo de sociedad con pretensiones de uniformidad donde los pensamientos y conductas divergentes al *statu quo* se rechazan, absorben o neutralizan.

## 2. EL ZOMBIE Y LA SOCIEDAD DE CONSUMO CHILENA

Según hemos podido observar en la Introducción, el *zombie* es un monstruo a través del que se vehicula un imaginario del sujeto alienado, ya sea en relación con su origen, asociado a la esclavitud colonial, ya sea en relación con otro tipo de esclavitudes modernas, por ejemplo, la del consumismo. El objetivo de este apartado es el de indagar en este último aspecto, ya que Tomás Harris se sirve de la figura del *zombie* para realizar una crítica de la sociedad de consumo chilena, promovida por la implantación del sistema neoliberal. Según Robert Bocoock, a diferencia del contexto histórico decimonónico donde surge el concepto marxista de *alienación*, la sociedad de finales del siglo XX incorpora la alienación no solo

al proceso de producción, sino al de consumo. De acuerdo con las ideas de este autor, entiendo aquí por *consumismo* la ideología que otorga el sentido fundamental de la vida a la adquisición de productos y a las experiencias organizadas en torno a esta práctica (Bocock, 1995: 75-77) o, lo que es lo mismo, una ideología que se convierte en el motivo/motor central de un proyecto vital. A partir del análisis del poema «Los habitantes de la noche» (Harris, 1996: 91-92), reflexionaré sobre la naturaleza de un cambio histórico que convirtió a Chile, tomando prestado el título de la primera parte del libro *Chile actual: anatomía de un mito*, en «páramo del ciudadano, paraíso del consumidor». Como adelanté en la Introducción, indagaré, además, en el diálogo que el texto establece con la película *El amanecer de los muertos vivientes* (1978) de George A. Romero y con el poema «Un supermercado en California» del escritor *beat* Allen Ginsberg.

Cristian Gómez ha definido la obra de Tomás Harris mediante tres rasgos que evidencian la influencia y el interés que este tiene por las películas de terror: la marcada visualidad de su poesía, su naturaleza intertextual y la indagación en el horror cotidiano (Gómez, 1998: 3). El escritor ha puesto de manifiesto, reiteradas veces, el potencial político y subversivo del género cinematográfico de terror, todo ello a contracorriente de quienes lo consideran, con enormes prejuicios, superficial y de poco contenido social: «Ahí hay todo un potencial imaginario que jamás abandono. La vara política de los tiempos se puede medir con una exactitud milimétrica en estos filmes. Los miedos, las angustias, cómo afectan los diversos sistemas represivos de una época» (Harris en Montero, 2009). Sin duda, para la tradición poética chilena, la apuesta más relevante que Tomás Harris realiza a favor del género se encuentra en su propio trabajo literario, a través de un imaginario que se alimenta con gran productividad de sus códigos, como veremos a continuación.

Para introducir al lector en el mundo de *El amanecer de los muertos vivientes* (1978) de George A. Romero me basaré, en gran parte, en el esclarecedor análisis que María Paz Peirano le dedica a la película en su texto «George Romero en la ciudad de los monstruos» (Peirano, 2008), donde destaca la crítica radical que el director neoyorkino realiza de la sociedad de consumo estadounidense. La figura del *zombie* le sirve a Romero, entre otros asuntos, para reflexionar sobre la relación del cuerpo con los nuevos espacios insularizados de socialización que constituyen los *malls* en la contemporaneidad. *El amanecer de los muertos vivientes* no solo es una obra clave del género de terror *gore*, sino también un referente del cine experimental. El *film* narra la historia de cuatro supervivientes del apocalipsis *zombie*, Francine, Stephen, Roger y Peter que logran refugiarse en un centro comercial ubicado a las afueras de Filadelfia. Dentro de él, deciden ocupar la parte superior del edificio, pues los *zombies* han invadido las plantas inferiores, donde deambulan sin rumbo por los pasillos. Según María Paz Peirano, George A. Romero establece una caracterización del ciudadano moderno como un sujeto desorientado y torpe cuya única certeza es el consumo. Por ello, existe

en la película un juego constante de confusión/comparación entre los *zombies* y los maniqués del centro comercial. Por ejemplo, es significativa la escena en la que Peter y Roger se van de compras y este último se asusta cuando se encuentra con un maniquí, pues lo confunde con un *zombie*. En *El amanecer de los muertos vivientes*, el *mall* niega el espacio público de la ciudad, huye de ella para protegerse dentro de sus murallas. En su papel de nuevo lugar de sociabilidad resguardada, de plaza privatizada y no orientada a la participación ciudadana, supone un entorno ficticio de respiro –ante el inminente peligro de la otredad monstruosa ascendiendo desde el piso inferior– donde el consumo, con su promesa de evasión y control frente al caos externo, permite la entrada de una felicidad temporal (Peirano, 2008). O, mejor dicho, en términos de Herbert Marcuse, el consumo supone la apertura de la euforia dentro de la infelicidad, ya que la satisfacción que esta actividad reporta impide el ejercicio de la capacidad crítica para reconocer los intereses dominantes que están detrás. Todo ello debe observarse al margen de que estas falsas necesidades hayan sido convertidas en algo esencial para el individuo y sean reproducidas y fortificadas por las condiciones de su existencia (Marcuse, 1993: 35).

El centro comercial constituye el único espacio donde los protagonistas humanos pueden refugiarse, puesto que lo público supone la franja abierta al otro amenazante y peligroso, el epicentro del apocalipsis y del terror. El espacio exterior, lugar por excelencia de la política, es visto como ámbito fracturado y fracturador en el que ya no es posible el encuentro con el otro y la deliberación acerca de los asuntos comunes. El consumo hedonista se suma a estas dinámicas y, a su vez, contribuye a desarrollarlas al cumplir, según apunta el sociólogo chileno Tomás Moulain, una función despolitizadora en tanto que comportamiento engullidor de las energías de los sujetos, en tanto que pasión que desplaza hacia la esfera de lo privado y aleja de la preocupación por lo público (Moulain, 1998: 66).<sup>2</sup> Frente a la tragedia del apocalipsis *zombie*, los protagonistas buscan evasión paseando por las tiendas o probándose ropa. Pero el *mall* no solo constituye un lugar de asilo y recreación, sino un hogar *per se*. Los supervivientes amueblan y hacen uso de los productos que este oferta para decorar los entornos que habitan, para dotarlos de una personalidad propia como extensión de sí mismos. De forma paralela, el centro comercial también es el hogar de los *zombies*, un lugar al que estos vuelven ya que, como señala Stephen,

---

<sup>2</sup> Tomás Moulain entiende por *consumidor hedonista* aquel que solo responde al llamado de los placeres, cuyo deseo se encuentra en la consumación vertiginosa y voraz de la posesión. Este tipo de consumidor se halla inmerso en el círculo vicioso de un deseo que, una vez saciado, vuelve a reanudarse. Además, se trata de un individuo cuyo vacío interior lo empuja a ser poseído por los objetos –bienes o personas–, en quienes encuentra la satisfacción. Por ello, todo límite que coarte su goce le parece una negación; todo control, interno o externo, una represión (Moulain, 1998: 17-18).

es el único espacio de su vida anterior del que tienen memoria. Los *zombies*, en su práctica mecanizada, siguen llevando a cabo las rutinas habituales de su pasado humano, ubicadas en lugares donde estas experiencias fueron significativas y conformaron sentido. Todo esto que comento queda sintetizado magistralmente en una escena de *El amanecer de los muertos vivientes*. En ella, Francine y Stephen tienen esta conversación mientras se asoman desde la planta superior del centro comercial para contemplar el deambular de los *zombies*:

FRANCINE: ¿Qué están buscando? ¿Qué están haciendo?

STEPHEN: Un reflejo inconsciente, un recuerdo de lo que tenían costumbre de hacer. Este lugar jugaba un papel importante en sus vidas.

(Romero, 1978: 27:49-28:00)

Por otro lado, en la película de George A. Romero, el *mall* se construye como espacio liminal, pues acoge en sus entrañas un proceso en el que la diferenciación entre *zombies* y humanos –nítida en la esfera de lo público, del afuera– es cada vez menos clara, más ambigua. Ambos participan del festín del consumo y hacen de él un acto que engloba un sentido vital muy importante. Como señala Rafael Villegas, a los *zombies* se les teme, entre otras razones, porque son una representación terrible de nosotros mismos (Villegas, 2011), una forma excesiva, en este caso, del ser humano consumista. El *zombie* ya no supone una otredad distante, con características no compartidas por el género humano, sino una proyección extrema del consumidor, caricaturizado de tal manera que su contenido humano aparece debilitado. Por ello, los protagonistas de la película comentan que los *zombies* son como ellos mismos, una proyección infernal del ser humano que retorna a la tierra:

FRANCINE: Todavía están ahí.

ROGER: Y nos buscan. Saben que estamos aquí.

PETER: No. Es por costumbre. No saben bien por qué. En sus vidas pasadas venían aquí y lo recuerdan vagamente.

FRANCINE: Pero ¿quiénes son ellos?

PETER: Son como nosotros. En el infierno ya no queda sitio.

ROGER: ¿Qué has dicho?

PETER: Esto nos lo contaba mi abuelo. ¿Sabes lo que es la macumba? El vudú. Mi abuelo era hechicero en Trinidad. Siempre nos decía que cuando en el infierno no queda sitio, los muertos vuelven a la tierra.

(Romero, 1978: 1:18:43-1:19:37)

María Paz Peirano también recuerda que los *zombies* constituyen la metáfora de una sociedad de individuos que han perdido la capacidad de ver más allá de sí

mismos y ser solidarios con los demás. La realidad que encarnan los *zombies* se construye en base a una masa de individualidades que se topan, pero que no son capaces de formar comunidad. La sociedad que simbolizan, en su avidez de consumo, está a punto de fagocitarse a sí misma (Peirano, 2008). Este breve análisis de *El amanecer de los muertos vivientes* que he realizado gracias a las aportaciones de María Paz Peirano, de Tomás Moulain, de Herbert Marcuse y de Rafael Villegas pone de manifiesto la fuerza crítica del cine de terror para expresar las tensiones subterráneas del entramado social del que brota. Vuelvo sobre las reflexiones de Peirano para anotar un último detalle. Esta crítica señala que si películas como *El amanecer de los muertos vivientes* son potencialmente subversivas es porque pueden plantear contradicciones a un espectador que ha sido educado para verlas sin sospechas ni incomodidades (Peirano, 2008).

Hecha esta necesaria aproximación a la película de George A. Romero, me centraré ahora en la lectura del poema de Tomás Harris «Los habitantes de la noche». En él, los conquistadores españoles llevan a cabo su periplo por las calles de Concepción, envueltos en una atmósfera urbana decadente y apocalíptica que recurre al imaginario audiovisual de terror: «avanzamos por estas calles irreales, aún humeantes, / latientes rescoldos de semáforos e incendios / indeterminados, / estrellas, / dientes de oro desparramados, / y miedo, / podía haber sobrevivientes, / muertos-vivos / multiplicándose por las vitrinas astilladas / por la alfombra de vidrios rotos que enceguecía desde / el pavimento» (Harris, 1996: 91). El texto juega con el contraste entre la oscuridad de la noche y los brillos perturbadores de los semáforos e incendios, las estrellas, los dientes de oro y los cristales rotos de las vitrinas que riegan el suelo con su reflejo enceguecedor. Esta última imagen introduce al lector en el ambiente del pillaje, a través de la construcción de un escenario gobernado por los fragmentos y residuos del cataclismo. El poema finaliza enunciando el hurto de manera más directa, ya que los conquistadores se topan cara a cara con un grupo de personas que saquean un supermercado. Estas personas aparecen degradadas a la categoría de *zombies*, así como animalizadas a través de la comparación de sus labios con los belfos de un caballo. La aterradora imagen deja en los españoles una conmoción tan grande que, aunque tratan de cerrar los ojos para evitarla, tal gesto ya es inútil, pues esta escena se ha introducido obsesivamente en sus retinas:

los seres de la noche saqueaban un supermercado  
antes interdicto  
como en el poema de Ginsberg,  
los tarros, las botellas, la fruta  
salpicaban como ectoplasma los muros y embarraban  
de oro  
líquido como la sangre,

espeso como la caca,  
 los belfos de esos zombies,  
 sus gruñidos estremecían el supermarket,  
 la ciudad  
 [...]

nosotros cerramos los ojos,  
 pero como siempre las imágenes atravesaban los  
 párpados.

(Harris, 1996: 92)

Esta vinculación entre el *zombie* y el consumidor dialoga con el imaginario y las reflexiones de la película de George A. Romero. El monstruo es monstruo en tanto consumidor ávido y nunca satisfecho que pierde sus características humanas de racionalidad en el desempeño de este ejercicio. Si nos detenemos un poco en la escena, el saqueo es descrito como un acto atropellado y brutal que, en sus ansias nerviosas, genera a su alrededor un caos de tarros, botellas y fruta que ensucia las paredes y suelos del supermercado. El acto de consumo deviene, por tanto, en manifestación deshumanizadora de caos social proveniente del deseo siempre insatisfecho de la posesión. La referencia al poema de Allen Ginsberg, «Un supermercado en California», es un tanto lateral en «Los habitantes de la noche», pero no es una alusión banal y completa el sentido de lo que comento. Este poema fue escrito en 1955 e incluido en 1956 como parte del célebre libro *Aullido y otros poemas*. El texto rinde homenaje a Walt Whitman, un autor fundamental para el escritor *beat* tanto por la utilización del versículo como por su defensa de una libertad sexual inusitada para su tiempo. Por ello, Ginsberg lo elige como compañero de su recorrido por el supermercado. El texto comienza con el paseo nocturno de Ginsberg contemplando los árboles y la luna llena mientras evoca la obra de Whitman. En cambio, a diferencia de este último, el poeta de la sociedad industrial avanzada es incapaz de comunicarse con la naturaleza que lo rodea y obtener de ella inspiración. En consecuencia, Ginsberg relata con fina ironía su ocurrencia de entrar a un supermercado a la caza y compra de las imágenes de los frutos naturales:

Qué cosas pienso de ti esta noche, Walt Whitman, porque caminé  
 por las calles laterales, bajo los árboles con dolor de cabeza y  
 consciencia de mí mismo mirando la luna llena.

En mi hambriento cansancio, y en busca de imágenes que  
 comprar, entré al supermercado de frutas de neón, ¡soñando con tus  
 enumeraciones!

(Ginsberg, 1993: 40)

Frente a la deslumbrante naturaleza americana de la poesía de Whitman, Ginsberg no opone a esta la tradicional visión del efecto deshumanizante de la ciudad, sino que va un paso más allá al introducirse en el lugar por excelencia, dentro de ella, del comercio y el consumo: el supermercado, donde los regalos de la naturaleza se convierten en productos congelados o alumbrados por las luces artificiales. El poema, con sus frutas sombreadas, sus brillantes montañas de latas y su comida refrigerada, descubre lo que Tomás Moulain ha denominado la dimensión «museológica» del *mall*, ya que una de sus principales características es la de crear las condiciones ideales para el rito del «vitruviano». El *mall* configura un tipo de espacio donde los objetos forman parte del decorado, exhibidos para complacer la vista y despertar el deseo de tal manera que, en su ofrecimiento e insinuación, parecen cobrar vida y movimiento (Moulain, 1997: 112; 1998: 56). En el *mall*, la imagen, el escenario y la envoltura poseen tanta importancia que, en muchas ocasiones, se sitúan por encima del producto mismo. Allen Ginsberg afila su pluma –continúo con las reflexiones de Tomás Moulain– contra el consumo como ritual del adorno, predominancia del valor de la escenografía y multiplicidad variada de lo mismo frente al viejo mercado donde el «producto está desnudo, sin mediaciones espectaculares, mejor cuanto más despojado y “fresco”» (Moulain, 1997: 113). En este espacio, de alguna forma, se ha perdido la vinculación con la naturaleza. La vida natural se presenta domesticada, sacada de su contexto original y expuesta como artificio inmerso en las reglas de juego del mercado, en el marco de la sociedad estadounidense de los años cincuenta donde el consumo de masas empieza a ser una realidad. El supermercado es un espacio de alienación, no solo por la ironía con la que se retratan las escenas de familias comprando y consumiendo, sino porque en él la naturaleza aparece mediatizada.<sup>3</sup> Por ello, Ginsberg admite que, al recordar el libro *Hojas de hierba* de Walt Whitman, su odisea por el supermercado le parece absurda, por el evidente contraste. El escritor *beat* niega la posibilidad de comunión con el entorno a través del consumo, al valerse de esta manera de observar la naturaleza convertida en producto. Según Lane Davis y Damien Chazelle, no hay sitio en este mundo para el viejo poeta Whitman. Este es un héroe cuyas enseñanzas han sido olvidadas y que, al final del texto, se queda varado en la orilla del mitológico río Leteo cuyas aguas causan la pérdida del recuerdo (Davis y Chazelle, 2009).

Si bien el texto de Tomás Harris nos muestra seres que asaltan un supermercado de productos de alimentación, este dibujo del consumidor debe entenderse en un sentido amplio. David Harvey recuerda cómo la captura de los

---

<sup>3</sup> El tema de la naturaleza mediatizada es un asunto importante en *Cipango*. Por ejemplo, un poema como «Zonas de peligro» (Harris, 1996: 31) describe un árbol cuyas formas rojas ya no son frutas o flores, sino el reflejo de las luces de un semáforo y de los neones prostibularios del barrio penquista de la calle Orompello con Bulnes.

ideales de libertad individual por parte del neoliberalismo –vuelto contra la regulación intervencionista del Estado– estuvo respaldada por una estrategia práctica que puso énfasis en la libertad de elección del consumidor, no solo en lo que concierne a productos concretos, sino también en lo que respecta a estilos de vida, modos de expresión y una amplia gama de prácticas culturales (Harvey, 2007: 48-49). Los cambios políticos operados en Chile, bajo la doctrina del capitalismo del *shock* impulsada por Milton Friedman, apuntaron hacia la reconfiguración de un espacio donde el mercado no solo regulaba la economía, sino también las relaciones sociales y el marco jurídico, ya que el mercado comenzaba a tener una preeminencia fundamental sobre ellos y como motor de ellos (Harvey, 2007: 71-72). «Los habitantes de la noche» (Harris: 1996: 91-92), valiéndose de la tradición cinematográfica del horror, recrea ficcionalmente las consecuencias que para Chile tuvo la fundación de un nuevo proyecto de país en el que el término *nación* se vinculó con la construcción de un Estado de propietarios y no de proletarios, según el famoso lema propagandístico del Régimen Militar. A través de mensajes de este tipo, la dictadura insistió en una interpretación conservadora del significante *propietario*, al poner el foco de atención en la promesa de ciudadanos, no dueños de los medios de producción, sino propietarios de bienes de consumo.<sup>4</sup> Se desarrolla, pues, una traslación de foco en la construcción de la identidad del sujeto en torno al mundo del consumo y no al mundo del trabajo, como proyecto político cuya pretensión era ocultar las desigualdades de clase que existían. En Chile, no se dio un cambio en las condiciones objetivas de clase, pero sí una transformación en la percepción subjetiva, derivada de poner el acento en el consumo en lugar de la producción. Tomás Moulain en *Chile actual: anatomía de un mito* comenta este hecho como el paso de una matriz económica populista en tiempos del gobierno de Salvador Allende a una matriz productivista-consumista en tiempos de la dictadura de Pinochet, en la cual el aumento de la demanda no estuvo definido por el aumento de los sueldos, sino por un crecimiento vertiginoso del crédito de consumo que obligaba a estar inmerso en el círculo vicioso del trabajo y el pago de la deuda (Moulain, 1997: 81-89). Durante la dictadura no se promovieron estrategias reales de movilidad social, pero sí simbólicamente un «acceso» a la modernidad de los bienes u objetos que antes estaban restringidos a los ricos (Moulain, 1997: 99).

En este sentido, vuelvo sobre Tomás Moulain, esta vez en relación con su libro *El consumo me consume*, para subrayar un punto que no debe perderse de vista: el hecho de que esta falsa accesibilidad al mercado, ya que no se basa en una capacidad auténtica de compra, fue vivenciada por muchos individuos como

---

<sup>4</sup> Utilizo aquí la palabra *conservadora* para hacer referencia a una transformación social que no implicó un cambio sustancial de la estructura de propiedad.

acción liberadora, como modo de participación o pertenencia a una comunidad, en tanto que práctica concreta, frente a la práctica ritualizada de la política, en el caso de futura democracia chilena o, añado, frente a la imposibilidad de participar de manera libre, pluralista y con garantías básicas en los asuntos públicos, en el caso de la dictadura (Moulain, 1998: 37). Es decir, hay que subrayar que la desafección política o la despolitización forzosa se canaliza, entre otros mecanismos, a través del consumo como actividad social compensadora, al menos, en ciertos aspectos. Del mismo modo, la cara amistosa del mundo del consumo buscó contrarrestar la dureza de las relaciones de trabajo (Moulain, 1997: 99). Por otro lado, también existe en el poema «Los habitantes de la noche», como en la película de George A. Romero, un proceso de indiferenciación entre los conquistadores, convertidos en «sacerdotes de la religión del oro», y los ciudadanos-consumidores que produce la sociedad neoliberal.<sup>5</sup> Los *zombies* de *Cipango* no se encuentran tan alejados de los conquistadores, sino que constituyen una proyección extrema de estos arrojada hacia el futuro, como continuadores del sistema capitalista que se fraguó de manera incipiente en la Europa del siglo XV gracias a factores como la extracción de metales preciosos de la colonia americana. Unos y otros se encuentran en un espacio poético que, a través de la técnica del simultaneísmo, los conecta a modo de espejo en el que los conquistadores se ven reflejados de manera insoportable en una monstruosidad de la que participan y que ven exacerbada ante sus ojos.

Para finalizar, me gustaría comentar las llamativas coincidencias que existen entre algunas ideas con las que trabaja el poema «Los habitantes de la noche» y algunas de las conclusiones a las que llega Tomás Harris en su artículo «Lapidarium para un Bicentenario». En él, el autor reflexiona sobre cómo el que iba a ser el año de celebración del Bicentenario de la Independencia de Chile se tornó en el año del desastre a causa del terremoto de 2010. El concepto de *lapidarium* le sirve al escritor para oponer, a la que debía ser una práctica conmemorativa y constructiva, una realidad hecha de fragmentos que no identifica a los chilenos entre sí, sumidos en la dispersión y el desconcierto (Harris, 2010: 91). El texto se detiene en un hecho ligado al terremoto y muy comentado en su momento: las imágenes, retransmitidas por la televisión, de grupos de personas que aprovecharon la confusión, solo 24 horas después del catastrófico incidente, para saquear áreas comerciales en busca de productos

---

<sup>5</sup> La expresión «sacerdotes de la religión del oro», que aparece citada al inicio de «Los habitantes de la noche», se la debe Tomás Harris al poema de Félix de Azúa «Taparrabos»: «Power / El oro tiene tantos significados / cuando tu mano pueblan los anillos / o perforando el labio / el largo clavo dobla las comisuras / ¿qué peso lo transforma? / El color hace la piel más negra / porque peso y color son para ti lo mismo / un peso blando un color puro / hacen la máquina para los sacrificios / dan la orden de que se inicie el rito. / Cargados de oro, pues / lamidos por serpientes, cubilete de los significados / convertidos en sacerdotes de aquella religión» (Azúa, 1968: 54).

como televisores de plasma. Para el poeta, estas imágenes de vandalismo, saqueo y sinrazón colectiva exhiben y desnudan a la sociedad chilena en su peor gesto:

Ahora en la post-modernidad, esa parte de la “naturaleza humana” que desea poseer el oro, apoteósicamente, se ha visto exacerbada, acá en Chile, desde la época de la dictadura de Pinochet, a través de una economía neoliberal implacable, economía que se ha mantenido –y perfeccionado– durante los cuatro mandatos de la Concertación (Demócrata Cristiana y Socialista) y sus Haciendas. Se ha vivido alimentando el deseo, aun cuando hay un gran sector de la población que no puede acceder a esos bienes que saquearon cuando vino el terremoto –los plasmas, los refrigeradores, y otros enseres anhelados–. No hay justificación para el pillaje y el saqueo, claro, pero tampoco se puede estigmatizar a la ciudadanía, o parte de ella –entreverados en lumpen y burguesía– que se dio a robar sólo 24 horas después del terremoto. Y cosas que no servían para comer. Llevamos todos estos años aciagos, desde la dictadura pinochetista hasta el Gobierno “izquierdista” de Michelle Bachelet –y no veo indumentaria ideológica para un viraje radical con la ahora derecha triunfante y gobernante– incrementando y azuzando el deseo de consumo –el mito Tantálico– más que la solidaridad, más que el afecto, más que otros valores –la impecable y necesaria empatía– que se han obnubilado completamente. Y esto no es “culpa” de esos sectores ciudadanos tachados de vándalos por la TVN de Chile, sino de los gobernantes en particular, que protestaron, hasta el ascua, del sistema heredado de la hegemonía militar-derechista y totalitaria.

(Harris, 2010: 93-94)

El artículo de Harris vuelve sobre la imagen del pillaje, pues esta le sirve para hablar, más que del saqueo como hecho que inculpa de manera personal a aquellos que lo cometen –aunque tampoco los justifique–, del saqueo como comportamiento o síntoma paradigmático de una sociedad inmersa en las reglas de juego de un neoliberalismo salvaje que muestra su cara más peligrosa en situaciones tan límites como las del terremoto de 2010. Al igual que en el poema «Los habitantes de la noche», el artículo insiste en la idea del consumismo –que se ejecuta en este contexto tan particular y extremo– como entrada del caos, la sinrazón y la disgregación social opuestos a la solidaridad y a la empatía que, para ser justos, no estuvo de ninguna manera ausente en el contexto post-terremoto. Sin embargo, hay que entender la focalización del texto en estos aspectos negativos como estrategia retórica que le sirve al autor para construir su impugnación de una ideología neoliberal que azuza un deseo de consumo nunca satisfecho, llevado a cabo por individuos atomizados, pero que no se hace cargo del desborde de sus consecuencias. En este sentido, ¿qué contexto existe más dramático, para recalcar la penetración profunda del consumismo y del individualismo, que el de un escenario de catástrofe en el que los ciudadanos, en vez de estar preocupados por ayudar a los otros, dan rienda suelta a su pulsión de posesión? ¿Qué contexto existe más dramático en el que este acto de consumo no se ejecuta como forma de aprovisionamiento de víveres de supervivencia, sino de

otros productos como televisores de plasma? Aunque hay que recordar que estos productos poseen un alto valor simbólico ligado al estatus social y relacionado con la modernidad.

### 3. CONCLUSIONES

A través de estas páginas, he tratado de poner de relieve lo que la poesía puede enseñarnos sobre las subjetividades que vivieron y sufrieron la dictadura de Pinochet, acerca de cómo estas fueron conformadas por su contingencia (Mansilla, 2010: 28). El efecto de distanciamiento que lleva a cabo *Cipango* con respecto a la sociedad chilena de su tiempo se suma a la lucha de otras tantas obras poéticas por impulsar una contra-memoria desde el arte. Esta contra-memoria, además de batallar con el poder represivo y autoritario de la Junta Militar, forcejeó, de la misma manera que hicieron las vanguardias históricas según Herbert Marcuse, para no ser absorbida por el pensamiento unidimensional (Marcuse, 1993: 96). Asimismo, supuso un discurso que se esforzó por crear las condiciones de generación de un nuevo pensamiento crítico en espacios donde este se estaba vaciando. En diálogo con productos de la cultura de masas como el cine de terror de George A. Romero o con la poesía *beat*, se ensaya en *Cipango* un juego poliédrico con la figura del *zombie*. Su realidad corporal animalizada-mecanizada sirve para trabajar, por un lado, con las ideas del debilitamiento y adelgazamiento del espesor vital. Por otro lado, la reflexión sobre la alienación conlleva otros significados asociados a esta figura. En primer lugar, el *zombie*, en relación con su origen esclavista y con la religión del vudú, recrea un ciudadano atrapado por un ambiente de represión y asfixia. En segundo lugar, el *zombie* también es el consumidor promovido por el sistema neoliberal que, en su actividad ansiosa, pierde gran parte de su autocontrol racional. Se trata este de un individuo que experimenta una vida, más que de felicidad, de euforia en la infelicidad y que supone una metáfora de una sociedad disgregada que se fagocita a sí misma en su individualismo, egoísmo y hedonismo. Me gustaría destacar, así, la capacidad visionaria de la poesía de Tomás Harris que dio cuenta ya, en textos escritos durante los años 80, de un importante cambio de modelo sociopolítico en Chile que terminó por consolidarse durante la democracia. Este modelo apostó por un desarrollo desigual que solo benefició a unos pocos y que sumergió a la mayoría de la población en el círculo vicioso del trabajo mal pagado y del endeudamiento. Asimismo, promovió la glorificación del individuo consumidor e incrementó una brecha social que sigue siendo una de las más grandes de Latinoamérica. Se trata, pues, no de hacer un alegato de las artes adivinatorias de la poesía, pero sí de destacar su obstinado trabajo con las subjetividades de su tiempo, lo que le permite captar o tener, al menos, algunas impresiones sobre procesos históricos en latencia que terminan eclosionando posteriormente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, María Nieves *et al.* (eds.) (1989), *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988). Estudios y antología*, Santiago de Chile, Improce/Cesoc.
- Araujo, Kathya (2017), «Sujeto y neoliberalismo en Chile: rechazos y apegos», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 6 de junio, <https://journals.openedition.org/nuevomundo/70649#quotation> (fecha de consulta: 28/02/2019).
- Bocock, Robert (1995), *El consumo*, Madrid, Ediciones Talasa.
- «Crisis económica de 1982». *Memoria Chilena*. Biblioteca Nacional de Chile, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98012.html> (fecha de consulta: 10/02/2019).
- Davis, Lane y Damien Chazelle (ed.) (2009), «Allen Ginsberg's Poetry "A Supermarket in California". Summary and Analysis», GradeSaver, 31 de diciembre, <https://www.gradesaver.com/allen-ginsbergs-poetry/study-guide/summary-a-supermarket-in-california> (fecha de consulta: 20/12/2018).
- De Azúa, Félix (1968), «Taparrabos» en *Cepo para nutria*, Barcelona, Ars Poetica, pp. 54.
- Finucci Curi, Matías (2014), «Mentiras verdaderas: el discurso de la dictadura chilena», *Reflexiones marginales. Dossier Hegel*, 10, <http://reflexionesmarginales.com/3.0/category/14-hegel/> (fecha de consulta: 11/11/2018).
- Ginsberg, Allen (1993), «Un supermercado en California» en *Aullido y otros poemas*, (trad.) Katy Gallego, Madrid, Visor, pp. 40-41, <http://files.bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/200000050-17abf191d7/Allen%20Ginsberg.pdf> (fecha de consulta: 02/03/2019).
- Gómez O., Cristian (1998), «El rango literario del horror», *La Época* (Suplemento), 22 de febrero, pp. 3.
- Harris, Tomás (1996), *Cipango*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- Harris, Tomás (2010), «Lapidarium para un Bicentenario», *Mapocho. Revista de Humanidades*. Edición conmemorativa Bicentenario de la República, 67 I sem., pp. 91-99.
- Harvey, David (2007), *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Akal.
- Luckhurst, Roger (2015), «La extraña historia del origen de los zombies en un rincón del Caribe», BBC Mundo/Cultura, 6 de septiembre, [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150902\\_vert\\_cul\\_finde\\_zombis\\_haiti\\_yv](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150902_vert_cul_finde_zombis_haiti_yv) (fecha de consulta: 10/02/2019).
- Marcuse, Herbert (1993), «La sociedad unidimensional» en *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Planeta-De Agostini, pp. 31-231.
- Mansilla Torres, Sergio (2010), *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe (1975-1995)*, Santiago de Chile, LOM.

- Montero, Greta A. (2009), «Entrevista a Tomás Harris», <http://letras.s5.com/th270509.html> (fecha de consulta: 15/02/2019).
- Moulain, Tomás (1997), «Paraíso del consumidor» en *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago de Chile, LOM-Arcis, pp. 81-123.
- Moulain, Tomás (1998), *El consumo me consume*, Santiago de Chile, LOM.
- Peirano, María Paz (2008), «George Romero en la ciudad de los monstruos», *Bifurcaciones. Revista de Estudios Culturales Urbanos* 007, <http://www.bifurcaciones.cl/2008/04/el-amanecer-de-los-muertos/> (fecha de consulta: 22/12/2018).
- Roa Vial, Armando (2005), «Tomás Harris: *Tridente*», *Taller de Letras*, 37, pp. 203-206.
- Romero, George. (dir.) (1978), *El amanecer de los muertos vivientes*, EE. UU./Italia.
- Sánchez Trigos, Rubén (2013), «Muertos, infectados y poseídos: el zombi en el cine español contemporáneo», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 1, pp. 11-34.
- Schlagenhauf, Petra Isabel (1988), «La doctrina de la seguridad nacional en la constitución de Pinochet de 1980», *Anuario jurídico*, 15, pp. 259-293, <https://biblat.unam.mx/en/revista/anuario-juridico/3> (fecha de consulta: 12/11/2018).
- Sepúlveda Eriz, Magda (2013), *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*, Santiago de Chile, Cuarto propio.
- Tapia Valdés, Jorge A (1980), *El terrorismo de Estado. La Doctrina de la Seguridad Nacional en el Cono Sur*, México, Editorial Nueva Imagen.
- Villegas, Rafael y Raquel Castro (2011), «Esos zombies que somos. Zombies en la literatura, el cine y el cómic», *Replicante. Cultura crítica y periodismo digital*, 11 de diciembre, <http://revistareplicante.com/esos-zombies-que-somos/> (fecha de consulta: 08/02/2019).

ADRIÁN MOSQUERA SUÁREZ

(RUPRECHT-KARLS-UNIVERSITÄT HEIDELBERG /  
UNIVERSIDAD CARLOS III)

***EL OLIVO:***  
**DESARRAIGO LINGÜÍSTICO Y ECOCRÍTICA**



En 2016 Icíar Bollain llevó a la gran pantalla la historia de un olivo valenciano desenraizado de su sustrato y vendido a una multinacional eléctrica alemana para conformar la identidad gráfica de ésta y, simultáneamente, adornar el patio de la redefinida como empresa sostenible. *El Olivo* trata por consiguiente temas de explícita actualidad, condensados en la venta simbólica de un olivo milenario durante los años del despilfarro y ha sido recibida por ciertos sectores de la crítica como *buenista e ingenua* (Boyero 2016, Zorrilla 2016) y como una película idealista que abraza la corriente *ecocrítica* actual. Sin embargo, este juicio resulta igualmente *ingenuo* si uno observa la estructura interna del largometraje, su *lingüística* y sus significancias. Partiendo de las postulaciones de Ernesto Laclau (2016) en torno al *significante vacío*, que establecieron una lectura lingüística de los modos hegemónicos y discursivos, se recogerá una reflexión sobre la mostrado en el largometraje; de este modo, la venta o raptó del olivo nos llevará hasta conceptos como la *subjetividad neoliberal*, *lo inapropiable* (Alemán, 2016: 123) y una suerte de *desarraigo lingüístico* acaecido sobre los personajes. Todo ello enmarcado, obviamente, en una *ecocrítica* más que actual. Es decir, *El Olivo* obedece y responde no solamente a los conflictos más explícitos de los últimos años como pueden ser el medio ambiente y la crisis económica, sino que escenifica las derivas discursivas del Neoliberalismo, el carácter representacional de éstas y la relación identitaria que existe entre el lenguaje y el individuo. De este modo, la estructura lingüística de la película debe ser valorada desde un punto de vista igualmente lingüístico y político, sin caer en valorizaciones banales. La historia de *El Olivo* es una historia de desarraigo, de identidad y de la importancia del lenguaje y de las palabras. Por ello debe ser contemplado como tal y para esta aprobación se ofrece el estudio filológico-cultural y político como herramienta efectiva.

## 1. CONTEXTO

Antes de inferir sobre las relaciones existentes entre el lenguaje y una olivera cabe destacar en primer lugar una serie de aspectos contextuales sobre el filme. *El Olivo* supone la novena producción filmica dirigida por Icíar Bollain y escrita bajo el guion de Paul Laverty, que cosechó en 2016 un éxito que catapultó a la fama a la actriz novel Anna Castillo, quien actualmente protagoniza numerosas series y producciones audiovisuales. Paul Laverty es igualmente conocido por sus guiones protagonizados por personajes inconformistas, luchadores y con un fuerte

compromiso social (Álvarez, 2018). Su producción cinematográfica se podría caracterizar por tanto como un *cine social* recogedor de las conflictividades que atraviesan la actualidad. Tan solo hay que ver *También la lluvia* (2010) para aprehender otro ejemplo de este tipo de cine.

La historia del olivo valenciano retrae al espectador hacia el pasado (y presente) más reciente de la sociedad española, concretamente a los años previos a la crisis económica, al período del *boom despilfarrador* y *de las vacas gordas* y a la aún latente crisis y precariedad surgida de ello. El largometraje no solo se ciñe al territorio español, sino que va más allá de los Pirineos al contemplar las desigualdades existentes entre el Norte y el Sur, entre la industria alemana y la agricultura levantina y los movimientos *centrifugales* y *centripetales*<sup>1</sup> en torno a ellas. Tampoco hay que olvidar el simbolismo que confiere al *País Valencià*, como paisaje fallido del modelo de desarrollo y de producción. Un modo de producción que bajo su enunciado paraguas del progreso provoca diversos *desarraigos* de diferente tipo y calidad. Desarraigos que no solo arrastran a una generación de jóvenes españoles a la expatriación y arrasan el paisaje socioeconómico dejando un horizonte desolador y *desahuciado*, sino que inciden en el nivel lingüístico e identitario de un conjunto de personas, alterando sus significancias y pertenencias.

Será bajo la mirada de Alma, la protagonista, a través de la cual el espectador se sumergirá en este microcosmos. A partir de su punto de vista, se conocerá la realidad de la juventud trabajadora del campo, los abusos y corrupciones vividos durante los años previos a la crisis y el valor de una identidad emancipada y *lingüística*.<sup>2</sup> Será ella quien emprenderá la cuasi delirante acción de rescate del árbol, conduciendo un camión hasta Alemania con su tío y provocando una manifestación ecologista vía *Facebook*. Alma quiere reparar la fastuosa venta del olivo por 30 000 € que, en parte, fueron a parar a manos del alcalde de su pueblo como soborno para que este les concediera el permiso de construcción en primera línea de playa un bar; una idea de su padre, quien atravesado por el *boom* tan solo piensa en cifras económicas y en abandonar la agricultura. No obstante, la venta del olivo y la consecuente construcción del chiringuito de playa fracasan puesto que el bar entra en quiebra a lo largo de la crisis y la familia regresa al trabajo en el campo. Una venta que en su día Alma y su abuelo ya intentaron detener, sin éxito alguno.

---

<sup>1</sup> Con ello me refiero a la masiva *fuga de cerebros* y expatriación de una multitud de jóvenes españoles hacia Europa Central (Alemania, Francia, Suiza, Reino Unido, etc.) provocada por el paro y la precariedad laboral. Se trata de un movimiento *centripeto* en el sentido en que siempre se dirige hacia los centros económicos del Norte y *centrifugal* ya que aprovecha el capital humano y académico producido en el Sur. Un movimiento que al fin y al cabo fortalece aún más las desigualdades existentes entre el Norte-Sur.

<sup>2</sup> Cabe destacar el uso del *valencià* por parte de Alma y su abuelo como lengua vehicular y familiar, de transmisión de conocimiento y de *experiencia* como diría Walter Benjamin (1933).

Para ambos, el olivo forma parte de su vida, de su identidad y de su discurso. Es algo anterior y presente en ellos, y de ahí la dureza del *desarraigo* acontecido tras su venta: el abuelo *enferma*, deja de hablar y Alma cree que se curará si trae de vuelta al olivo. Una *enfermedad* provocada por una subjetividad que obedece a la norma del modo de producción y a las esperanzas volcadas en él, condensadas en la figura del padre. Un *nuevo desarrollismo* que alteró (y sigue alterando) a toda una generación de españoles y que ha cambiado el panorama socioeconómico y político de los últimos años. Ante ello, resulta necesario analizar en primer lugar cómo se constituye y en qué consiste este *nuevo desarrollismo* que se recoge en el largometraje.

### 1. 1. Inciso: sobre la pertinencia del cine como acto narrativo

Antes de comenzar con el cuerpo más contencioso de este artículo me gustaría aclarar la pertinencia misma de este dentro de un monográfico sobre literatura y economía. Si hablamos de economía, de literatura y de cultura es indudable la incorporación de la cultura de masas a esta conversación (Adorno y Horkheimer, 1998). Tampoco es dudosa la férrea relación existente entre el cine y la cultura de masas, puesto que fue uno de sus mayores conformantes desde los inicios del siglo XX hasta la actualidad. Tal es su pertinencia, que el análisis y comentario del cine ha marcado a sendos autores como Umberto Eco, Fredric Jameson e incluso en sus albores, a un fascinado Walter Benjamin. Del mismo modo, no se puede obviar la relación existente entre un guion y una novela, al igual que el carácter narrativo de ambas producciones culturales. Pere Gimferrer (2012) aborda esta serie de cuestiones en su ensayo *Cine y literatura*, texto en el que, si bien no ofrece una comparativa de referencia para el lector, dilucida la fuerte relación existente entre estos dos artes. Como ejemplo ilustrativo de esta serie de intersecciones entre el cine y la literatura, y para así dar paso al cuerpo de este artículo, cabría rescatar una cita de Pier Paolo Pasolini, que afirma que «entre escribir y filmar hay sólo una diferencia de cantidad más que de calidad» (Pérez Villarreal, 2001: 13).

## 2. METODOLOGÍA

Para poder realizar este tipo de observaciones y análisis de un producto cultural como es en este caso *El Olivo*, es necesario establecer una breve genealogía sobre la concepción y representación discursiva del desarrollo y relacionarlos con el contexto español, específicamente el *boom precrisis* heredado en cierto modo del desarrollismo franquista y de la permanencia de una Cultura de la Transición (Martínez et al., 2012) que como excrecencia abocan los *desarraigos* y las derivas que se contemplan en la película. De la misma manera, se va a utilizar la perspectiva discursiva de Ernesto Laclau, basada en una filosofía posfundacionalista.

## 2. 1. “Progreso” y lenguaje

Sobre el modo de producción, el “progreso” y el *Neoliberalismo* existen multitud de teorías, textos y trayectorias que podrían exceder la extensión de este artículo. Por ello, es necesario concretizar en torno a la idea principal reflejada en estas páginas: la relación existente entre el “progreso” (como modo de producción neoliberal)<sup>3</sup> y el lenguaje, la identidad y las comunidades sociales. De este modo, el progreso se entiende como representación discursiva y constructo sociohistórico. Una invención del desarrollo que, como constructo, puede desinventarse y reinventarse y que en su recorrido expone el carácter normativo e ideal con el que este discurso se invistió, otorgando a su vez una sobrevaloración a la capacidad transformadora de la dimensión económica (Girona, 2012: 17). Una concesión capital al ingreso económico como factor impulsor del desarrollo que ya recogía Arturo Escobar en *La invención del tercer mundo* (1998). Además, en tanto que formación discursiva y representativa, el desarrollo:

se ha constituido como la representación del proyecto de la humanidad. En tanto que representación, es esencialmente negativo, es decir, condena a la nada a todo aquello que queda fuera de los límites que demarca el modelo representado. (Gonzálbez Arcos cit. en Girona, 2012: 21)

En este sentido, el desarrollo se establece como la única posibilidad existente de discurso de progreso social, cultural y humano, atravesando de un mismo modo la subjetividad y entramando el poder dentro de los sujetos que lo aprehenden como tal. El olivo para Alma y su abuelo no formaría parte de esta representación, mientras que su venta para una concesión urbanística a pie de playa sí que se entendería como tal. Además, esta formación discursiva y representativa, como ya se ha indicado en numerosos textos (Althusser, 1969; Jameson, 1989; Cayuela, 2010), atraviesan al individuo y conforman su subjetividad y posibilidades de vida. Es normativo, excluyente, silencioso, fabricante de consensos y:

[...] establece la orientación subjetiva y produce una trama simbólica que funciona de modo ‘invisible’, naturalizando así las ideas dominantes y donde siempre, y en esto consiste su éxito definitivo, esconde su acto de imposición (Alemán, 2016: 13)

De este modo, el discurso del progreso *deshistoriza* y *desimboliza* al sujeto, produciendo nuevas subjetividades «que se configuran según un paradigma empresarial, competitivo y gerencial de la propia existencia» (2016: 15). Y en este sentido el olivo queda fuera de todo ello, es lo excluido, *lo condenado a la nada*,

---

<sup>3</sup> Entiéndase el periodo precrisis como fase culmen o climática de este modelo de progreso económico.

hasta que se ve contaminado por este mismo discurso empresarial al venderlo: El olivo es en el vestíbulo de la empresa un objeto articulado con la subjetividad neoliberal. Un objeto fetiche preparado para su mercantilización, despojado de su identidad, singularidad y por tanto perfectamente reproducible. Trasladable dentro de ese circuito económico sin cambiar de significado.

En un plano lingüístico, el olivo dejaría de conformarse como una unidad paradigmática del lenguaje de la identidad comunitaria que le rodea (Alma, su abuelo) para transmutar en un sintagma del discurso neoliberal. Retóricamente, dejaría de ser una metáfora para investirse como metonimia (Laclau, 2016: 275).

En suma, la relación existente entre “desarrollo” y “lenguaje” es más que reconocible, al ser este mismo una representación y un discurso que se imbrica en los diferentes niveles lingüísticos de los individuos.

## 2.2. La dimensión española del desarrollo: *boom*, amiguetes y la CT

El modelo de producción, representación y discurso del desarrollo sucintamente presentados anteriormente convienen en una variante hispánica que se remonta a los tiempos del *Spain is different*<sup>4</sup> proclamado por Fraga Iribarne en los años 60: un modelo basado en la explotación del territorio tanto social como ambiental.

La estructura económica española actual bebe del desarrollismo franquista, pues tal y como señala Cayuela Sánchez, el desarrollismo estableció una pauta o estructura económica para el estado español, que, si bien «permitió tal desarrollo económico, sin parangón en la historia de nuestro país, y que sin embargo supuso la persistencia y deterioro de un acusado déficit comercial de naturaleza *cuasi* estructural en nuestra economía» (2010: 342). Y no solo es un déficit comercial, sino una dependencia de las inversiones extranjeras, una vital importancia del turismo (y las consecuencias de

---

<sup>4</sup> *Spain is different* fue uno de los lemas del Franquismo desarrollista. El mismo Fraga promovió esta campaña, destinada al turismo exterior, que promocionaba la diversidad de paisajes y el exotismo español. El lema fue utilizado en el interior de forma paródica, incluso con tintes desencantados y fatalistas, como un indicador de la anormalidad y excepcionalidad de la situación política de España frente a las democracias de Europa occidental. Además, el *Spain is different* terminó por cristalizar ciertos estereotipos ya anteriormente ligados a España como el flamenco, los toros, las playas etc. Del mismo modo, el lema supuso una primera instauración de lo que actualmente se entiende como “marca España”. Además, el eslogan permitía una justificación de la *excepcionalidad dictatorial*, al declamar que España no era peor, sino que era diferente. Este eslogan podría relacionarse con las cuestiones identitarias norteamericanas del *american exceptionalism*, como mecanismo de construcción cultural e identitaria (Gilmore, 2015). Este proceso terminaría por justificarse en la Transición y la consiguiente CT, al anularse otras posibilidades y opciones posibles, debido a la excepcionalidad en relación con los demás países. Para una información más detallada, se recomienda la lectura del ensayo *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco* de Sasha D. Pack (2009).

este), un paro más o menos estructural y una gran dependencia del sistema financiero. Si bien España llegó a ser la décima potencia económica durante los años del desarrollismo y gozó de la primera posición en el ritmo de crecimiento económico (PIB anual) desde 1960 hasta 1973 (2010: 341), no disfrutó de un desarrollo del “Estado de Bienestar” al nivel de sus vecinos transpirenaicos.

Un modelo que además se legitimó durante más de tres décadas después de la muerte del dictador imponiendo la Cultura de la Transición (Martínez et al. 2012) como único patrón de desarrollo que estableció un paradigma social, económico y cultural económico que obviaba cualquier tipo de posibilidad alternativa:

Ese es el auténtico fantasma de la transición: la necesidad de los guardianes del mito de la Transición de borrar todo lo que hubo de ciudadano, de autónomo, de cívico-popular o de contracultural entonces. (Fernández-Savater, 2018: 26)

Es decir que el *boom precrisis* durante el cual se realiza la venta del olivo para obtener un permiso de construcción de hostelería playera se establece como la fagocitación última entre el desarrollismo franquista, la Cultura de la Transición y la economía moderna europea y neoliberal. No existe otro modelo posible a este, el del pelotazo, la corrupción urbanística y el destroce ambiental, unidos simultáneamente a un turismo creciente y una precariedad laboral que como ya se ha mencionado antes, encuentran, desgraciadamente, en Valencia una de sus máximas expresiones.

### **2.3. Las derivas del desarrollo: desarraigo y desigualdad**

Para cerrar este apartado teórico, simplemente cabrían mencionar las consecuencias sufridas por ese mismo modelo de desarrollo. La crisis económica, los denominados como movimientos *centrifugales* y *centripetales*, el incremento de las desigualdades territoriales y sectoriales, al igual que una deriva antiecológica provocada por la apropiación y explotación exacerbada del medio ambiente. Sumado a ello, como se intenta reflejar en estas páginas, la película retrata otro tipo de desarraigo, más profundo y que tiene que ver con la identidad y el lenguaje, que infiere y altera las subjetividades de los ciudadanos.

## **3. OLIVOS, IDENTIDAD Y LENGUAJE**

Tras haber mencionado las líneas metodológicas que asientan este breve artículo, es necesario relacionarlas directamente con lo observado en el largometraje. Ahondar en la significancia tendencialmente vacía que puede tener un olivo en la identidad y en el lenguaje de un grupo social como Alma y su abuelo y como este mismo olivo puede establecerse como un significante concreto, preciso y estable

dentro del discurso de progreso neoliberal. Es preciso reconocer lingüísticamente este cambio de la naturaleza del significado como un movimiento profundamente político. Al fin y al cabo,

Todos nosotros, que nos suponemos autoconscientes, nos movemos dentro de un texto. O más bien, «Somos texto. Todo palabras», nos explica Sztajnszrajber. Somos y existimos en el marco de preguntas que determinan las respuestas. Esa realidad, la narración de nuestras vidas, no sería más que una proyección de nuestro propio lenguaje; un lugar o una «localización» (como diría Alain Badiou), donde es posible que algo inusitado pueda ocurrir; la escena donde se encuentra el verdadero campo de batalla ideológico, el que se mantiene en la verdadera disputa política. (Gómez Delgado, 2017)

Es decir, la lingüística, las palabras y sus significados, más allá de conformar nuestras identidades y modos de vida, construyen representaciones de nosotros mismos. El olivo sería, por tanto, una representación más dentro de las biografías de los personajes, y en una línea ambiental, del mismo paisaje agrícola valenciano: es una unidad mínima de esos lenguajes.

### 3. 1. El Olivo y el «goce» de *lo inapropiable*

Además, el olivo milenario, más allá de su significancia natural e histórica, representa para Alma y su abuelo aquello que se escapa del discurso neoliberal. Es una unidad pragmática dentro de su propio lenguaje y, por tanto, su venta provoca un desarraigo trágico para ellos. Como ya se ha mencionado anteriormente, el olivo, al arrancarse y venderse, *deja de ser metáfora para ser metonimia* y abandona el paradigma endémico para restituirse dentro de un sintagma del Neoliberalismo.

No obstante, el árbol, como unidad lingüística previa conformada dentro de los personajes de Alma y del abuelo, no deja de ser nunca *lo inapropiable*, hecho que se condensa especialmente en la escena de la trifulca en la sede de la empresa alemana, ya que Alma no logra devolver el árbol a su lugar original pero sí arrancarle una rama y trasplantarlo de nuevo, tal y como le enseñó su abuelo. Es la importancia lingüística del olivo que va más allá de su movimiento físico y responde a un movimiento topológico y lingüístico como estamos proponiendo, la que denota esta denuncia y el *desarraigo lingüístico* llevado a cabo por las formas discursivas y representativas del desarrollo. El tener el árbol ahí cerca, con las reminiscencias de la infancia y la genealogía familiar y territorial presentes, es algo que para ellos representa algo más. *Es lo inapropiable*, algo que, a los personajes de Alma y su abuelo, les ayuda a mantener su singularidad por el mero hecho de tenerlo cerca. Alemán enuncia que:

Si el discurso del Capital, la lógica de circulación de la mercancía, la capacidad que tiene la mercancía para tratar a las subjetividades como si fueran fluidas, líquidas, volátiles, logra borrar esta singularidad efectivamente no hay ya ninguna otra posibilidad

que pensar que el poder se ha adueñado de todas las existencias. Entonces, en este aspecto, considero que es un ejercicio fundamental del pensamiento pensar lo inapropiable. ¿Qué es lo inapropiable? Aquello que el discurso del Capital no puede capturar. ¿Cómo nombro aquello que el discurso del Capital no puede capturar? (Alemán 2016: 47)

Queda claro, entonces, cómo *el olivo*, en el sentido de lo que representa e imprime para los personajes, cabe perfectamente bajo el paraguas de *lo inapropiable* que destaca Jorge Alemán. El propio abuelo lo menciona repetidas veces de forma retrospectiva en la narración de la película, «el olivo no es nuestro», «lo tenía mi padre, mi abuelo, su padre», «es de la historia». Además, es una herramienta que les sirve para aprehender el mundo<sup>5</sup> y su significancia, hecho que también se vislumbra cuando el abuelo deja de hablar: le han arrebatado *lo inapropiable* y de ahí el desarraigo lingüístico ¿Cómo es esto acaso posible?

### 3. 2. Desarraigo y lucha lingüística

Si el olivo es *lo inapropiable*, a pesar del acto de desenraizar el árbol y de venderlo, no debería de provocar tal desarraigo en Alma y en su abuelo. No obstante, como ya se ha mencionado con anterioridad, el olivo y su significancia comunitaria se ve alterada al ser capturada por el discurso del desarrollo: el olivo dejaría de ser en este sentido *lo inapropiable* para conformar una unidad más del Capitalismo; se vería homogeneizado en un movimiento por parte del dispositivo neoliberal:

El Capitalismo conquista su homogeneidad rechazando la diferencia que constituye a cada sujeto, aquello que hace de cada uno alguien incomparable, no evaluable, irrepetible, en suma, una singularidad irreductible. Para esta operación el Neoliberalismo necesita producir distintos dispositivos que destruyan el campo simbólico que siempre precede al sujeto, ese campo que hace posible en cada uno la posibilidad de una historia, de una memoria, una temporalidad cuyo movimiento se puede traducir del siguiente modo: “lo que habremos sido para lo que estamos llegando a ser”. En este aspecto, el Neoliberalismo es el intento más importante de deshistorización e incluso de “desimbolización” del sujeto, ya que a través de los distintos artificios producidos por el mundo de la técnica, se intenta provocar el “olvido”

---

<sup>5</sup> En este sentido, Jorge Alemán enuncia en otro texto, *Derivas del discurso capitalista* (2003), como «hay signos que [...] producen efectos de significación; son los significantes. Hay **otros signos** que constituyen **inscripciones en el cuerpo del hablante, carentes de significación**. Son “letras”, trazos sin sentido, huellas y marcas que repiten su trazo ilegible, mojones de la pulsión que configuran el **zócalo de lo humano**, el basamento libidinal, para el cual se reserva el término “**goce**”» (2003: 24). El olivo puede interpretarse por consiguiente como *goce*. Por ello hemos denominado este capítulo «El olivo y el “goce” de lo inapropiable».

de todo aquello que se puso en juego en el sujeto en su venida al mundo a partir del lenguaje. (Alemán, 2016: 55)

El olivo como entidad gráfica de la empresa alemana constituye el dispositivo producido por el Neoliberalismo que destruye el campo simbólico de Alma y de su abuelo. Por ello, el abuelo se queda sin habla y Alma se embarca en viaje épico para recuperar el árbol y sanar a su abuelo. En este sentido, el desarraigo lingüístico provocado da pie a una *lucha lingüística*, que tiene un profundo calado político.

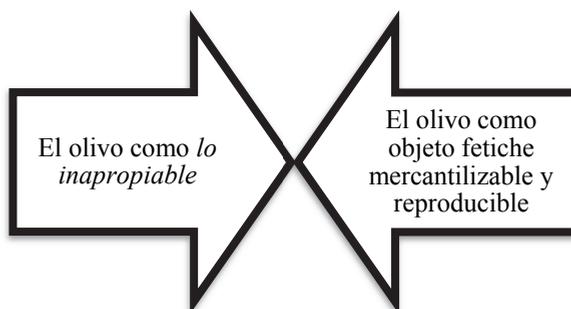


Figura 1. *Lucha lingüística* (elaboración propia)

Es decir, el olivo como *lo inapropiable* concebido por los personajes de Alma y su abuelo, se ve interceptado por el dispositivo, en este caso, el discurso de progreso neoliberal, algo que también se mencionó anteriormente. El acto de su venta se convierte automáticamente en un acto político y, por ende, en un acto de *desarraigo lingüístico*. En otras palabras, se podría denominar también cómo la venta del árbol aboca a sus correspondientes significancias a una pugna por el significado, algo que iría en la línea conceptual del *significante vacío* expuesto por Ernesto Laclau en *La razón populista* (2016: 93).

#### 4. CONCLUSIÓN

Queda demostrado, por tanto, que una primera lectura llámese simplemente ecocrítica o sentimentalista, constituye una pátina ingenua que apela a una emotividad reconocible y cotidiana por el espectador común. Algo que como ya se enunció al comienzo de este artículo, enuncia la supuesta crítica periodística sobre este largometraje. Es decir, apela a un tipo de representación de la lucha ecológica y económica que cae en la más profunda anestesia colectiva. Estos comentarios reduccionistas ignoran la posible existencia de un espectador emancipado que pueda leer el sustrato que hemos denominado *lingüístico* (y, por ende, político) en estas páginas. Sumado a ello la misma *ecocrítica* puede adquirir mayor gravedad al

entenderse esta dentro de la teoría discursiva que se maneja en estas páginas. La figura del olivo es, por consiguiente, el significante vacío que estabiliza la propia realidad de los personajes del abuelo y Alma.

Es a su vez *lo inapropiable*, lo que no se deja capturar por el discurso del desarrollo y que consecuentemente acciona una lucha lingüístico-política. *El Olivo* trata, en suma, de evidenciar un problema y una situación de importantísima actualidad que profundiza en la necesidad de reflexionar sobre como la disputa política es en realidad un conflicto en el seno del propio lenguaje. Si llamamos “olivo”, *Olivenbaum* a algo que realmente no lo es, ¿qué consecuencias tiene? Si aceptamos nuestra total captura por la subjetividad neoliberal, ¿dónde queda nuestra singularidad? Si un árbol arrancado del Sur se convierte en un elemento legitimador de sostenibilidad para el Norte, ¿a dónde estamos llegando?

En suma, *El Olivo*, como otros largometrajes de Iciar Bollain y Paul Laverty, se sumerge en un contenido identitario, histórico, político y, como se ha querido demostrar en este artículo, lingüístico, que va más allá de una simple lectura *buenista* del *film*. *Buenista* sería creer que al comprar un producto de la empresa “verde” del monigote del olivo, uno está realizando una importantísima labor por el medio ambiente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1998), *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Trotta.
- Alemán, Jorge (2003), *Derivas del discurso capitalista.*, Málaga, Miguel Gómez Editores.
- Alemán, Jorge (2016), *Horizontes neoliberales en la subjetividad*, Buenos Aires. Grama ediciones.
- Althusser, Louis (1989), «Ideología y aparatos ideológicos del Estado (Notas para una investigación)», *La filosofía como arma de la revolución*, pp. 183-206, México: Siglo XXI.
- Álvarez, Juan Luis (2018), «Paul Laverty: Vivir bien es celebrar que llegue el lunes», *Magazinedigital*. Disponible en: <http://www.magazinedigital.com/historias/entrevistas/paul-laverty-vivir-bien-es-celebrar-que-llegue-lunes> (fecha de consulta: 07/05/2019).
- Benjamin, Walter (1933), «Experiencia y pobreza» Disponible en: <https://semioticaenlamla.files.wordpress.com/2011/09/experienciabenj.pdf> (fecha de consulta: 07/05/2019).
- Boyero, Carlos (2016), «Buenas intenciones, tibio resultado», *El País* (05.05.2016), Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2016/05/05/actualidad/1462468577\\_097557.html](https://elpais.com/cultura/2016/05/05/actualidad/1462468577_097557.html) (fecha de consulta: 07/05/2019).
- Cayuela Sánchez, Salvador (2010), *La biopolítica en la España franquista* (Tesis doctoral), Murcia, Universidad de Murcia.

- Fernández-Savater, Amador (2018), *Economía libidinal de la transición*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Gilmore, Jason (2015), «American Exceptionalism in the American Mind: Presidential Discourse, National Identity, and U.S. Public Opinion», *Communication Studies*, 66, pp. 301-320, [https://digitalcommons.usu.edu/lpsc\\_facpub/373/](https://digitalcommons.usu.edu/lpsc_facpub/373/)
- Gimferrer, Pere (2012), *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral.
- Girona Fibla, Nuria (2012), *La cultura en tiempos de desarrollo: violencias, contradicciones y alternativas*, Valencia, Universitat de València, Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació.
- Gómez Delgado, Antonio (2017), «Del cuerpo al discurso: nueva temporada en El cuarto de invitados con Omiste», *La Grieta*, Disponible en <http://lagrietaonline.com/cuerpo-discurso-cuarto-de-invitados-omiste/> (fecha de consulta: 07/05/2019).
- Jameson, Fredric (1989), *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor.
- Laclau, Ernesto (2016), *La razón populista*, Madrid, Fondo de cultura económica de España.
- Martínez, Guillem et al. (2012), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debols!llo Penguin Random House Grupo Editorial.
- Pack, Sasha D. (2009), *La invasión pacífica. El turismo y la España de Franco*, Madrid, Turner.
- Pérez Villarreal, Lourdes (2001), *Cine y Literatura. Entre la realidad y la imaaainación*, Quito, Ediciones Abya Yala.
- Zorrilla, Mikel (2016), «El Olivo, una película con mucho encanto», *Espinof*. Disponible en: <https://www.espinof.com/criticas/el-olivo-una-pelicula-con-mucho-encanto> (fecha de consulta: 07/05/2019).



GUADALUPE NIETO CABALLERO

(UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA)

**LA REFORMA AGRARIA DE 1932 EN LA OBRA  
DE FRANCISCO VALDÉS,  
UN EJEMPLO DE EVOLUCIÓN IDEOLÓGICA**



Entre los años veinte y treinta –y especialmente en esta segunda década–, se sucedieron numerosas manifestaciones y tendencias literarias en las que el autor se mostraba comprometido a nivel social y político. La novela social es buena muestra de ello. Esta concreción de la narrativa se consideraba entonces «un instrumento para analizarla sociedad y contribuir a transformarla, al poner al descubierto los mecanismos que perpetuaban y hacían posible el mantenimiento de situaciones opresivas e injustas» (Esteban y Santonja, 1988: 11). El advenimiento de la Segunda República y sus primeras políticas motivó numerosas publicaciones, como así demuestran la narrativa de escritores como Ramón J. Sender, José Díaz Fernández, César Muñoz Arconada, Luisa Carnés o Joaquín Arderius, entre otros.

Una de las reformas del nuevo régimen que inspiró multitud de textos de diversa índole fue la Ley de Reforma Agraria de 1932. A comienzos del siglo XX, un tercio del campo español formaba parte de grandes latifundios infrautilizados y «otra parte importante se dividía en minifundios que no permitían ningún tipo de inversión modernizadora» (Pedraza y Rodríguez, 2011: 99). La reforma agraria era necesaria, pero topaba con los intereses de los propietarios de la tierra como Francisco Valdés Nicolau (1892-1936), el autor que centra este trabajo. El escritor extremeño, partícipe y protagonista de la evolución literaria en Extremadura en el contexto de la Edad de Plata, se había mostrado durante toda su trayectoria bastante concienciado con los problemas del campo y los del mundo rural extremeño, como demuestran algunas de sus obras publicadas en forma de libro y textos dispersos en la prensa del momento. Con todo, el advenimiento de la Segunda República y la promulgación de la Ley de Reforma Agraria del 32 trajo consigo una serie de medidas que le afectaron personalmente: una de sus fincas fue invadida en al menos dos ocasiones por jornaleros de pueblos vecinos. Estas circunstancias las condenó en distintos textos en prensa y en uno de sus libros. En los siguientes apartados desgranamos la presencia de este acontecimiento sociopolítico en la trayectoria de Valdés, prestando especial atención a su evolución ideológica desde textos previos.

## **1. PERFIL BIOGRÁFICO Y LITERARIO DE FRANCISCO VALDÉS**

Como acabamos de señalar, Francisco Valdés es un autor de lo que se ha dado en conocer como «la otra Edad de Plata». Si bien su figura no ha trascendido de la manera en que sí lo han hecho otros escritores coetáneos, resulta esencial conocer su trayectoria literaria para perfilar el mapa de la creación y crítica en Extremadura en

estos años. Asimismo, su obra suscita interés *per se* en un ámbito más amplio, sobre todo en el contexto de la crítica literaria, aunque sea, durante buena parte de sus años activos, desde una tímida segunda línea. Esta condición puede venir motivada, en cierta medida, por el contexto geográfico y cultural del que procede. No cabe duda de que en el primer tercio del siglo XX el desarrollo de la cultura y la literatura en regiones periféricas como Extremadura distaba del de otros puntos en auge como Madrid, Cataluña, Andalucía o Santander. Un testimonio contemporáneo que aludía a esta situación lo encontramos en el «Cartel de la nueva literatura» (1928), conferencia y posterior publicación de Ernesto Giménez Caballero en *La Gaceta Literaria*.

En el conocido *cartel*, Gecé, a partir de las coordenadas que le ofrecen las revistas que se publicaban entonces, alude a la rica actividad literaria en las regiones mencionadas, además de en Galicia y Portugal, Castilla y León, Oviedo o Canarias. Sobre Extremadura afirma que no merece una opinión independiente pues, a su juicio, «es un sector muerto» (Giménez Caballero, 1928). Bien es cierto que la región adolecía de falta de propuestas vanguardistas en la línea de la joven literatura y las planteadas en otros contextos más cosmopolitas apenas se dejaron sentir en Extremadura, «salvo los destellos de la prosa de Valdés en sus artículos de crítica» (Lama Hernández y Sáez Delgado, 2003: 14). A él se une, también en el terreno de la prosa, aunque con una proyección más limitada, Pedro Caba con su novela *Las galgas*, «hija de los esfuerzos de su tiempo –presentes en la herencia novecentista y en la prosa del 27–» (Lama Hernández y Sáez Delgado, 2003: 14). En el ámbito teatral, por su parte, las muestras continuaron siendo, en su mayoría, deudoras de la esencia modernista –recuérdese, por ejemplo, a Luis Chamizo y su obra *Las brujas* (1930)–. En poesía, por último, pese a que por su natalicio coinciden con novecentistas y vanguardistas, los gustos literarios de los poetas «son notoriamente más conservadores» (Viola, 2003: 150). Manuel Simón Viola, en su documentado volumen de *Medio siglo de literatura en Extremadura: del cambio de siglo a los años cincuenta* (2003), propone una cuidada nómina de poetas de estos años, entre los que menciona a Ángel Braulio Ducasse, José Díaz Ambrona o Manuel Delgado y Rufino Delgado. Con todo, entre ellos subraya los esfuerzos y la obra de Eugenio Frutos, el discípulo más aventajado de Valdés, del que destaca su actividad durante el periodo de vanguardias y su acercamiento a las corrientes surrealistas.

Regresando a la trayectoria de Francisco Valdés, y una vez conocido –aunque de manera somera– el contexto literario en que su obra se abre paso, resulta de especial relevancia rescatar algunos apuntes biográficos que permitirán al lector comprender mejor la huella del propio autor en sus textos, especialmente en aquellos de índole más política. Francisco Valdés nace en el seno de una familia de terratenientes extremeña, circunstancia que le permite recibir entonces una formación en la línea de otros autores coetáneos. Durante parte de los años diez y veinte vive en Madrid para cursar estudios universitarios. En esta etapa, el escritor extremeño se introdujo en círculos literarios y estuvo al día de las novedades literarias que se

manifestaban con mayor o menor éxito en la capital. Aprovecha estos años en Madrid para hacerse eco de estas novedades en la prensa extremeña, hecho que permitió a muchos lectores conocer la obra de escritores del momento –Gabriel Miró, Gerardo Diego o Pérez de Ayala, por mencionar solo algunos– y acercarse a la vida cultural de la capital. Debe tenerse en cuenta que entonces Extremadura contaba con unos índices de analfabetismo elevados –sobre todo en relación con la mayor parte de España–, por lo que el acceso a la cultura quedaba restringido, en buena medida, a la prensa regional.<sup>1</sup> Valdés se convierte en las primeras décadas del siglo pasado en uno de los protagonistas del empuje cultural de Extremadura. Y lo hace desde una posición privilegiada desde las páginas que le dan no solo los periódicos y revistas extremeños como *Correo de la Mañana* o el diario *Hoy*, sino también otros de tirada nacional como *La Gaceta Literaria*, *ABC*, *Isla* o *Luz*.

En la década de los veinte, Valdés vive a medio camino entre Madrid y Don Benito, su pueblo. En Don Benito forma parte del claustro del colegio San José, en el que se formó parte de la intelectualidad extremeña de la época, y se hace cargo de las propiedades familiares, sobre todo a partir de la muerte de su padre en 1929. A finales de los veinte asume asimismo el cargo de concejal en el Ayuntamiento, puesto que le permitiría promover políticas en favor del bienestar de sus paisanos, como así se atestigua en la prensa del momento. Valdés propone, por ejemplo, introducir plantaciones sericícolas en propiedades de vecinos –incluidas las suyas– que sirvieran de fuente de trabajo y riqueza para los campesinos (Mateos Quintana, 1928). Mencionamos sus intervenciones en política local porque servirán como contrapunto a la postura ideológica del autor en sus años finales, sobre la que volveremos en los siguientes apartados.

Centrándonos ya en su obra, cabe afirmar que Francisco Valdés es, fundamentalmente, prosista. Los testimonios poéticos conservados son escasos y no alcanzan el nivel de calidad de su prosa. La obra del autor se inserta, como hemos indicado ya, en el terreno de la crítica literaria. Entre las múltiples concreciones de este género, Valdés adquiere una vertiente impresionista que deja traslucir en sus textos, siguiendo el modelo de autores más conocidos como Azorín o Rubén Darío. En sus textos, Francisco Valdés ofrece siempre su visión como lector. Así se aprecia en una parte importante de los artículos que dedicó a la prensa y en sus obras en forma de libro (Nieto Caballero, 2016: 661).

Nuestro autor desarrolló su trayectoria entre 1914 y su asesinato en las primeras semanas de la guerra civil por las milicias del Frente Popular. En estas dos décadas,

---

<sup>1</sup> Según datos aportados por Manuel Simón Viola (1994: 28), en la región extremeña el porcentaje de analfabetismo en 1910 se sitúa en un 67%, por encima del 59% de la media nacional y muy alejado del País Vasco, con un 39%. Emilia Domínguez (2005: 925) menciona, a propósito del problema del analfabetismo en Extremadura, las políticas educativas llevadas a cabo durante la Segunda República, cuyo objetivo fue la expansión de la educación entre las clases populares.

Valdés publicó cuatro libros y más de trescientos artículos en prensa. La producción en periódicos y revistas ha estado hasta ahora poco atendida, pero no cabe duda de que aporta una visión complementaria y mucho más amplia de la obra del autor (Nieto Caballero, 2019). Los libros que publicó fueron *4 estampas extremeñas con su marco* (1924), *8 estampas extremeñas con su marco* (1932), *Resonancias* (1932) y *Letras. Notas de un lector* (1933). El primero de los títulos lo publicó en la colección Libros para amigos que dirigía José María de Cossío. La obrita de Valdés aparecía tras *Soria*, de Gerardo Diego, y *Rimas de dentro*, de Unamuno (Bernal Salgado, 1991: 18). *8 estampas*, por su parte, vino a ser la continuación y ampliación de la primera salida. En ambos casos, el autor se sirve del molde de la estampa para reflejar las vivencias del mundo rural extremeño.

En los textos de las *Estampas*, Francisco Valdés fundamenta su estética en la unión de paisaje y literatura. En ellos, la descripción se mezcla con la historia, problemas sociales, recuerdos y la imaginación del propio autor. El estilo que prevalece en estas estampas es el de la evocación, la sucesión de fragmentos estáticos. En este capítulo cobra especial relevancia *8 estampas* por incluir uno de los textos más significativos en relación con la Ley de Reforma Agraria de 1932, al que nos referiremos a continuación.

Por su parte, *Resonancias* y *Letras. Notas de un lector* son obras de prosa literaria. *Resonancias*, publicada en 1932, se sitúa a medio camino entre la prosa creativa y la prosa crítica y retoma, de manera decidida, el ejercicio de rescate de obras clásicas que llevaban a cabo autores como Azorín. Durante años, el alicantino difundió sus impresiones sobre obras y escritores clásicos en las páginas de *ABC*, *La Vanguardia* y *La Prensa*, y más tarde en algunos volúmenes de su trayectoria. *Resonancias* «sigue el modelo narrativo de Azorín [...] en *Los pueblos* (1905), en *España* (1909) o en *Castilla* (1912)» (Viola y Bernal, 2013: 112). *Letras*, en cambio, sigue la línea de la prosa crítica clásica en la que convergen sus gustos con comentarios siempre acertados y atentos sobre la obra o el autor en torno al que gire la nota de lector. En una de las citas que Valdés antepone al volumen, procedente de un artículo de José Ortega y Gasset en *El espectador* (1921), se resume la esencia de lo que el lector encontrará en *Letras*:

El libro leído repercute en nosotros según el timbre de nuestras íntimas voces. Dura unos momentos el fenómeno. Si lo dejamos pasar podremos hacer sobre el libro un estudio crítico más o menos sabio y reflexivo; pero no conseguiremos fijar aquellas espontáneas resonancias que, rápidas y en vuelo apasionado, deja escapar nuestra intimidad. (en Valdés, 1933: 5-6)

Como recoge José Luis Bernal (1993: 31), en su edición de *Letras*, el paratexto de Ortega sirve de apoyo, «autorizado, a la intención de *Letras*, advirtiéndonos cómo el libro no es más que un conjunto de resonancias literarias fugitivas, derivadas de la

lectura y que repercuten en nosotros –dice Ortega– “según el timbre de nuestras íntimas voces”». Esa percepción individual es la base de las resonancias literarias que articulan el volumen.

La última materialización de la obra de Francisco Valdés que conviene destacar es su contribución a la prensa de la época, pilar de su obra. Como hemos señalado unas líneas más arriba, su producción en prensa aglutina más de 300 textos. En ellos aborda temas literarios como los recogidos en *Resonancias* y *Letras*, temas creativos como los recogidos en las *Estampas*, y otros relacionados con aspectos culturales y político-sociales. Estos últimos nos interesan especialmente en este capítulo para conocer las circunstancias que refleja en algunos de sus textos creativos y la transformación ideológica experimentada por el autor.

## **2. LA REFORMA AGRARIA EN SUS TEXTOS: LA EVOLUCIÓN IDEOLÓGICA DEL AUTOR Y LA REPERCUSIÓN EN SU PROSA**

Partiendo del contexto político y social descrito en el apartado anterior, relacionados, principalmente, con la intervención de Francisco Valdés en política local, resultan llamativos los acontecimientos posteriores que le afectarían como propietario. Así, pese a ser consciente de una necesidad de reformas en el campo extremeño y pese a promover decisiones políticas para mejorar las condiciones de trabajo de sus convecinos, Francisco Valdés fue testigo de cómo sus propiedades fueron invadidas por grupos de jornaleros de pueblos vecinos en medio de las revueltas campesinas que tuvieron lugar a comienzos de los años treinta. Desde el primer gobierno provisional de la Segunda República se dio forma a una serie de medidas en los “Decretos agrarios” del ministro Largo Caballero que derivarían más tarde en la Ley de Reforma Agraria, promulgada el 9 de septiembre de 1932. Con estas políticas se pretendía poner fin a la extensión de grandes latifundios en manos de pocas manos y la existencia de casi dos millones de jornaleros sin tierras que vivían en condiciones miserables.<sup>2</sup> Se intentaba atajar así un problema histórico en la repartición de tierras que afectaba de manera especial a regiones como Extremadura y Andalucía. Los Decretos y la Ley incluían la opción de expropiar terrenos a cambio de indemnizaciones para ser entregados posteriormente, en pequeños lotes de tierra, a los jornaleros. Además, se prohibía expulsar a los trabajadores que arrendaban las

---

<sup>2</sup> Sobre la Ley de Reforma Agraria pueden consultarse los siguientes trabajos: Edward Malefakis (1976), *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*, Barcelona, Ariel. Jacques Maurice (1975), *La reforma agraria en España en el siglo XX (1900-1936)*, Madrid, Siglo XXI. Destacamos, por último, el trabajo más reciente de Antonio D. López Rodríguez (2018), *La Sociedad Obrera “Adelante” (1931-1938). La lucha por el trabajo y por la tierra en Magacela*, Badajoz, Diputación de Badajoz. Esta investigación se centra en los límites de Magacela y aborda varios episodios en los que el propio Valdés se ve involucrado.

tierras y se obligaba a cultivar las tierras y a contratar a braceros del propio municipio. Su incumplimiento podía conducir a la confiscación de las tierras.

A lo largo de su trayectoria, Francisco Valdés se había mostrado partícipe de ideas socialistas, y de manera especial en los años diez, cuando comenzaban a extenderse las ideas de Pablo Iglesias por la Extremadura rural. Como nota curiosa conviene mencionar que la primera agrupación socialista en Extremadura surge de la mano del también escritor Felipe Trigo, autor de enorme éxito en las primeras décadas del siglo pasado con sus novelas de corte erótico. La conciencia obrerista venía gestándose, no obstante, desde las dos últimas décadas del siglo XIX, y ya hacia 1910 el Partido Socialista Obrero Español se afianzaba como fuerza social hegemónica en la región (Sánchez Marroyo, 1984: 35).

Durante estos años, Valdés apela a un mundo en paz partiendo de ideales socialistas, ideales, que, sin embargo, a su juicio, habían fallado con el estallido de la Primera Guerra Mundial (Valdés, 1914). El extremeño consideraba que las lecturas de los socialistas románticos habían embargado «de ingenuidad y candidez» a los jóvenes de su promoción y se confesaba «socialista sentimental» con esperanzas en una «edad más florida y buena que la presente» (Valdés, 1914). En el mismo artículo mencionaba la necesidad de un compromiso real de los escritores e intelectuales con la sociedad para llenar «un hueco en España, harto necesitado» (Valdés, 1914).

Una materialización de ese compromiso sería su participación activa en la política municipal y su implicación con los más desfavorecidos a pesar de su evidente posición privilegiada. Esta circunstancia la plasma en diferentes artículos y en sus estampas, como puede leerse en el siguiente fragmento de «Jayán y gañanero», incluido en las dos ediciones de las *Estampas*:

¡Hombre del campo, tú, viejo amigo mío, que vives señero y contento con *tu* yunta, *tus* aperos, *tu* senara y *tu* trigo candeal! Tú, que ignoras la corrupción del moderno vivir, ¿por qué no sigues proyectando en tus hijos y en tus nietos tu indómita rectitud y cordialidad? [...]

Sí, yo quiero para ti y para los tuyos pan: pan mejor cocido, más sabroso, más abundante. (Valdés, 1924: 35, 1932a: 34)

Resulta curioso que pocos años después Valdés renegase de esta etapa como representante político. Así lo reflejaba en un artículo de 1933 publicado en *ABC* y titulado «Mi “caso” no es un caso más». En esa ocasión, Valdés confesaría que «sin sentir la política, me enrolaron, a desgana, en la turbia administración local. Pronto sentí desaliento y asco. Con ellos, deseo de independencia y reforzamiento de mis aficiones literarias. Escepticismo. Indiferencia religiosa» (Valdés, 1933b).

Volviendo sobre la ya citada Ley de Reforma Agraria del 32 y a los Decretos que la precedieron, conviene recordar la ocupación en al menos dos ocasiones de las fincas de Francisco Valdés. Una de las primeras respuestas del autor fue el capítulo de «Las retamas», incluido en la segunda edición de las *Estampas*, y el único que

refleja la contemporaneidad del autor dentro del volumen. Como señalan Manuel Simón Viola y José Luis Bernal (2013: 84), «la denuncia de este atropello en que vecinos de aldeas cercanas invaden su finca y desbrozan el retamal de una tierra baldía queda diluida en la evocación lírica del paisaje en donde el autor nació y creció». Así se refiere a sus tierras antes de condenar la ocupación de estas:

Medianera la mañana, con el sol inflado de lumbre del verano, con el sol asilado de la invernada, con el sol de la melancolía otoñal, con la primavera de sol. Pomposas en mayo, con su embriagante funda de bayeta amarilla, meciéndose con gachonería por el rizo de la brisa. Batidas y castigadas con el azote frío y ensañable del aire marceño. Latigadas por el granizo y la lluvia implacables. Perladas al concluir la suave y calenteja llovizna, irisándose al acudir el rayo de sol. Esfumadas en el humo denso y frío de la niebla decembrina, en ahogo su corpulencia, como norteños fantasmas cargados de zozobra. [...] Y también las he visto cargadas de nieve, vestidas de pureza, resistiendo su corona de nítida blancura, surgiendo de la leche de la tierra, vencidos sus tallos, como recibiendo un dulce peso de caricias. (Valdés, 1932a: 57)

Al final de la estampa lamenta el destino de sus retamas, fruto, a su juicio, de la avaricia humana y de la mala gestión de los gobernantes:

El brazo destructor al servicio de la intención malvada. Llegaron de las villas inmediatas. Entre ellas, Magacela. En ese desborde incontenido de feroces cuadrillas insaciables en pocos días, me arrasaron el retamal magnífico: orgullo comarcano, delicia de la vista consuelo de mi vida. Juntas de hombres se llegaron a él acometiéndole con las manos, con las hachas, con los picos, con los zachos<sup>204</sup>. Quedó rasa y desnuda la tierra que le mantenía. [...] Quedó como campo de abandono y desolación lo que antes fuera alegría y abalorio de feria campesina. (Valdés, 1932a: 58)

Señalaba a los gobernantes como los verdaderos provocadores de esa situación: «Allá en tierras de Corte y Leyes unos hombres atizaron el fuego del odio y el manantío de la destrucción» (Valdés, 1932a: 59). Enlaza así con los comentarios que vertería en la prensa en los años treinta, cargando las tintas contra el gobierno republicano y sus políticas.

Valdés fue abriéndose, al compás de los acontecimientos personales que le afectaron personalmente, a las propuestas de la Falange, de cuyo grupo local formó parte. Nuestro autor participaría de las ideas iniciales del partido, sobre todo en aquellas relacionadas con el desarrollo del campo. El partido surge en un contexto de crisis «como un elemento de ruptura radical con el liberalismo y como una novedad en el terreno político y cultural a través de una estética novedosa pero que incorporaría elementos tradicionales» (Grecco, 2016: 100). Como apunta José-Carlos Mainer, la Falange Española fue, en gran medida, «una vocación juvenil muy pura que, pese a la hipoteca burguesa que la lastró y acabó por disolverla, planteó una primordial protesta contra lo más caduco del derechismo contemporáneo» (Mainer, 1971: 13). Cabe mencionar, además, en relación con esto, que en el desarrollo y

extensión del ideario falangista antes de la guerra civil tuvieron una presencia importante hombres de letras como Ernesto Giménez Caballero, Ramiro Ledesma Ramos o Rafael Sánchez Mazas, de quién Valdés se acordaría en uno de los capitulitos de *Resonancias*.<sup>3</sup> Según Mónica y Pablo Carbajosa (2003), el fascismo español se desplegó relacionado con los medios artísticos y literarios, entre los que los intelectuales formarían una corte literaria en torno a José Antonio Primo de Rivera.

Por su parte, las medidas legales impuestas por el gobierno republicano «y el activismo combativo de las nacientes Sociedades Agrarias acabó por radicalizar sus posturas sociopolíticas. El fascismo agrario español tuvo en estos jóvenes una fiel cantera de adeptos» (López, 2018: 160). Francisco Valdés, que hasta entonces había defendido ideas en favor del desarrollo del campo y la protección de sus trabajadores, se muestra ahora hostil contra estos y especialmente contra los gobernantes. Así lo describe en el citado artículo «Mi “caso” no es un caso más», cuando describe lo ocurrido desde su punto de vista:

Un día —el 26 de abril—, invasión de la finca por un numeroso grupo de vecinos de Magacela. Trescientos hombres, mujeres y mozalbetes. Otras tantas caballerías. Sin el consentimiento del dueño, fingen que trabajan a ratos. La mayoría del tiempo discutiendo las “bases de trabajo” a poner al cobro. A las cinco de la tarde le pasan la cuenta: novecientos noventa y seis pesetas. Y a la “orden” de tal cantidad arrebatada, la finca se desaloja de la turba. [...]

Después de los hechos, las consecuencias. Sencillamente esta: la prohibición que me impone la amenaza de un pueblo desbordado por el nelkinismo a seguir cultivando mi finca. (Valdés, 1933b)

La referencia a Margarita Nelken guarda relación con los acontecimientos que denuncia Valdés. A la política socialista, diputada por Badajoz en esas fechas, se le atribuía parte de la responsabilidad de los sucesos de Castilblanco (diciembre de 1931) en los que se linchó y asesinó a cuatro guardias civiles que fueron enviados por las autoridades para disolver una manifestación de la Federación Nacional de Trabajadores de la Tierra. Su responsabilidad estribaba, según sus adversarios, en la provocación y agitación de las masas a partir de incendiarios discursos que había difundido en toda la provincia (Chaput, 2004: 198-199).

El episodio de la ocupación de las tierras de Valdés tuvo repercusión en distintos medios nacionales como *ABC* o *La Época*, entre otros. Ante la situación descrita hay otros testimonios y visiones cuya mención creemos oportuna para complementarla. Antonio D. López apunta que la conflictividad en el campo extremeño «se nutrió de

---

<sup>3</sup> Junto a las obras señaladas en estas líneas, recomendamos la consulta del célebre volumen *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, de Andrés Trapiello (2011), en el que presenta semblanzas de escritores e intelectuales de ambos bandos a partir de diferentes testimonios.

la lucha de unos por hacer cumplir lo legislado y de la resistencia de otros por considerar las medidas reformistas como un ataque frontal a sus derechos como propietarios» (López Rodríguez, 2018: 113). En esta tesitura conviene situar a Valdés.

De nuevo en «Mi “caso” no es un caso más», Valdés arremete contra la República al afirmar que esta había operado la transformación «soviética instaurada en el campo español»:

La embestida sufrida por la «rebelión de las masas» comunoides extremeñas es un eslabón de la cadena: el mío, uno más. Como miles. De aquel hombre liberal y democrático, que admiraba a Nietzsche y creía en el humanitarismo de Rousseau, no queda nada. Ha sido todo el lastre barrido a golpes de la horda desmandada. Nuevo hombre: el verdadero español. Un hombre a quien la experiencia republicana le ha moldeado. Porque ya lo dijo alguien: en el dolor se moldean los hombres. En el dolor de España se forma el español (Valdés, 1933b).

La alusión a la *rebelión de las masas* es una crítica evidente a las ideas de Ortega. Para Ortega, uno de los males de su tiempo fue el acceso de las clases populares a espacios destinados hasta entonces a las élites. El autor de *La rebelión de las masas* muestra una mayor inclinación por la libertad que por la igualdad, «sobre todo al comprobar que el igualitarismo (consecuencia de la tiranía de la mayoría y de la rebelión de las masas, que las hay en toda clase o grupo)» se había extendido por toda Europa Occidental (Haro Honrubia, 2015: 503n). Decía Ortega en la obra citada que la muchedumbre, de pronto, «se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad. Antes, si existía, pasaba inadvertida, ocupaba el fondo del escenario social; ahora se ha adelantado a las baterías, es ella el personaje principal» (Ortega y Gasset, 1996: 55).

Más adelante, en el mismo artículo de *ABC*, Valdés sigue lamentándose del «ataque tras ataque» de la República:

vejación en pos de vejación: en mi pequeña hacienda, en mi dignidad de ciudadano, en mi linaje de humanidad. Los sufrí con paciencia y serenidad. [...] Poco a poco me fui replegando. Los ojos de mi espíritu se abrían: a las ideas, a Dios. Nihilismo y el estupor ideológico, probados en España por dos “santones”: Unamuno y Ortega y Gasset (Valdés, 1933b).

Resulta curiosa esta consideración sobre el gobierno republicano porque él mismo se había mostrado partidario del cambio de régimen político. En una reseña a las *Memorias del general Mola*, en 1933, reflexionaba sobre la llegada de la Segunda República, acogida inicialmente con entusiasmo, pero más tarde con recelos. Consideraba que entre la propaganda electoral se dijo a la gente que con la República «se abrirían las ventanas para airear la nación, pútrida en manos monárquicas. Muchos lo creyeron. Se metió el ideal monárquico, aun en muchos que no se

atreveron a dar el paso franco hacia el republicanismo» (Valdés, 1933c). De hecho, llegó a invertir en el proyecto del periódico *Luz*, de lo que más tarde opinaría lo siguiente: «Mi “palo de ciego”. Porque, sin ser antimonárquico, deseaba acabasen los procedimientos políticos amparados y consentidos por la Monarquía española» (Valdés, 1933b). En este fragmento llama asimismo la atención la opinión sobre Unamuno y Ortega, a quienes antaño mostraba su afecto y admiración, y de los que ahora parece renegar.

El viraje de Valdés en sus opiniones sobre Ortega y Unamuno tienen que ver, en buena medida, con la relación poco ortodoxa, cuando menos, que ambos autores muestran con la fe y la religión. Baste mencionar el caso de Unamuno. Es de sobra conocido que existe una evidente diferencia entre las tesis unamunianas de *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) y *La agonía del cristianismo* (1924). Mientras que en la primera época la fe es, «ante todo y sobre todo, *querer creer*, un acto de pura voluntad, de pura acción volitiva del creyente» (Maroco Santos, 2018: 272), en la segunda encontramos «la afirmación contradictoria de que la fe es, antes de cualquier otra característica, un acto pasivo de pura gratuidad» (Maroco Santos, 2018: 272). Unamuno invierte los términos esenciales de su concepción de la fe, cuestión aún más significativa en *San Manuel Bueno, mártir* (1931), obra que le granjeó algunos comentarios de «ateo» y «racionalista empedernido» (Maroco Santos, 2018: 257 y 265). El Unamuno de la última etapa (1931-1936) «creía no sentir la presencia de Dios en su vida, aunque dejase intuir siempre su deseo de realización del imposible a los ojos de la razón» (Maroco Santos, 2018: 274). Este cambio es el que critica precisamente Valdés en sus textos de los años treinta.

En un artículo anterior, publicado en *Informaciones*, había proyectado ya estas ideas. En esa ocasión, consideraba que los cambios operados por el gobierno republicano eran perceptibles por cualquier español, pues, según apunta, se trataba de un cambio «en la masa neutra, apolítica, de un gran sector de la clase media»:

Muchos de esos hombres hicieron sacrificios personales o pecuniarios por destruir el régimen monárquico anquilosado. Al poco han visto defraudadas sus fieles esperanzas puestas en la República. Solo les ha bastado unos meses. Los que transcurrieron hasta celebrarse (Valdés, 1932b).

### 3. APUNTES FINALES

Como hemos pretendido demostrar en los epígrafes anteriores, determinados acontecimientos sociales y políticos repercutieron en la proyección ideológica de Francisco Valdés. El acontecimiento que contribuyó de manera decidida a esta evolución política e ideológica del escritor extremeño fue la promulgación e implantación de la Ley de Reforma Agraria de 1932. Valdés, propietario, sufrió la invasión de su finca por parte de jornaleros de pueblos vecinos, hecho que motivó

distintas intervenciones de repulsa en publicaciones periódicas y en uno de sus libros. En los textos seleccionados se confirma a Valdés como un escritor sensible a su actualidad y comprometido a nivel político y social con unos principios que más tarde consideraría amenazados.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bernal Salgado, José Luis (1991), *Dos casos de marginación: Antonio Rodríguez-Moñino y Francisco Valdés*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- Bernal Salgado, José Luis (1993), «Introducción», en Francisco Valdés, *Letras. Notas de un lector*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- Carbajosa, Mónica, y Carbajosa, Pablo (2003), *La corte literaria de José Antonio: la primera generación cultural de la Falange*, Barcelona, Planeta.
- Chaput, Marie-Claude (2004), «Castilblanco (Badajoz, 31 de diciembre de 1931). La marginación de la periferia», en Françoise Dubosquet-Lairys y Jacqueline Covo-Maurice (eds.), *Centros y periferias: prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo (homenaje a Jacqueline Covo-Maurice)*, Pessac, PILAR, pp. 191-205.
- Domínguez Rodríguez, Emilia (2005), «Políticas educativas en el siglo XX y su incidencia en Extremadura», *Revista de Estudios Extremeños*, LXI(3), pp. 921-984.
- Esteban, José, y Santonja, Gonzalo (eds.) (1988), *Los novelistas sociales españoles (1928-1936): antología*, Barcelona, Anthropos.
- Giménez Caballero, Ernesto (1928), «Cartel de la nueva literatura», *La Gaceta Literaria*, 32, p. 7.
- Grecco, Gabriela de Lima (2016), «Falange española: de la corte literaria de José Antonio al protagonismo del nacionalcatolicismo», *História e Cultura*, 5(3), pp. 98-118.
- Haro Honrubia, Alejandro de (2015), «El pensamiento político de Ortega y Gasset», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 32(2), pp. 477-512.
- Lama Hernández, Miguel Ángel, y Sáez Delgado, Luis (2003), *Literatura en Extremadura, siglo XX: antología didáctica de textos*, Badajoz, Del Oeste Ediciones.
- López Rodríguez, Antonio D. (2018), *La Sociedad Obrera «Adelante» (1931-1938). La lucha por el trabajo y por la tierra en Magacela*. Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz.
- Mainer, José-Carlos (1971), *Falange y literatura*, Barcelona, Labor.
- Malefakis, Edward (1976), *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*, Barcelona, Ariel.
- Maroco Santos, Emanuel José (2018), «Unamuno y la fe religiosa», *EIDOS*, 28, pp. 255-280.
- Mateos Quintana, Fermín (1928, febrero 26), «Noticias de toda la provincia. Desde Don Benito», *Correo extremeño*, p. 5.
- Maurice, Jacques (1975), *La reforma agraria en España en el siglo XX (1900-1936)*, Madrid, Siglo XXI.

- Nieto Caballero, Guadalupe (2016), «Otras voces de la Edad de Plata: Francisco Valdés, escritor y crítico literario», *Castilla. Estudios de literatura*, 7, pp. 652-670.
- Nieto Caballero, Guadalupe (2019), «Francisco Valdés en la prensa extremeña: un acercamiento a sus colaboraciones en el periodo de 1914 a 1936», *Revista de Estudios Extremeños*, LXXV(II), pp. 151-171.
- Ortega y Gasset, José (1996), *La rebelión de las masas*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- Pedraza, Felipe B., y Rodríguez, Milagros (2011), *Manual de literatura española. Novecentismo y vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*, vol. X, Pamplona, Cénlit Ediciones.
- Preston, Paul (2001), *Palomas de guerra: cinco mujeres marcadas por el enfrentamiento bélico*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Sánchez Marroyo, Fernando (1984), «Aproximación a la historia del movimiento obrero y campesino de Extremadura (1868-1936). Un intento de síntesis», *Alcántara*, enero-abril, pp. 25-38.
- Trapiello, Andrés (2011), *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Destino.
- Valdés, Francisco (1914, septiembre 18), «Apuntando a la guerra. Tremenda derrota», *Heraldo de Zamora*, p. 1.
- Valdés, Francisco (1924), *4 estampas extremeñas con su marco*, Valladolid, Imprenta y librería de la viuda de Montero.
- Valdés, Francisco (1932a), *8 estampas extremeñas con su marco*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Valdés, Francisco (1932b, agosto 5), «En soledad. Cambio forzado», *Informaciones*, p. 12.
- Valdés, Francisco (1933a), *Letras (Notas de un lector)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Valdés, Francisco (1933b, abril 30), «Mi ‘caso’ no es un caso más», *ABC*, p. 39.
- Valdés, Francisco (1933c, julio 18), «Simpatías y diferencias. *Las memorias del general Mola*», *Hoy*, p. 4.
- Valdés, Francisco (2013), *8 estampas extremeñas con su marco*, ed. Manuel Simón Viola Morato y José Luis Bernal Salgado, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- Viola Morato, Manuel Simón (1994), *Medio siglo de literatura en Extremadura, 1900-1950*, Badajoz, Departamento de Publicaciones, Diputación Provincial de Badajoz.
- Viola Morato, Manuel Simón (2003), *Medio siglo de literatura en Extremadura: (del cambio de siglo a los años cincuenta)*, Badajoz, Diputación Provincial.

CELIA REDONDO BLASCO

(UNIVERSIDAD POMPEU FABRA)

**LA RIQUEZA DE LOS BIENES  
INTEMPORALES. EL PAPEL DE LA  
ECONOMÍA EN DOS HAGIOGRAFÍAS  
CASTELLANAS**



El género hagiográfico presenta numerosas vías de estudio. Los textos no sólo muestran la vida de un santo, también invitan al lector a conocer mejor la época en la que se inserta el relato. En este sentido, resulta interesante la recuperación de textos hagiográficos, pues a través de ellos conoceremos mejor el contexto histórico en el que se inserta el personaje del santo o santa, el papel que desempeña en su época y, en caso de que exista difusión de su vida a lo largo de los siglos, permite estudiar la evolución del concepto de santidad. El trabajo que presento a continuación versa sobre dos hagiografías castellanas, la *Vida de María García* y la *Vida de María de Ajofrín*, dos beatas jerónimas que vivieron en el Toledo del siglo XIV y XV respectivamente. El artículo comienza con una breve introducción al movimiento de las beatas y visionarias, una conexión entre Castilla y Europa centrada en la concepción de pobreza y caridad. En el segundo epígrafe se expondrán los principales problemas ecdóticos presentes en las dos hagiografías. Por último, se analizará el papel de la economía en las dos *Vidas*, pues, en ambas, la concepción de pobreza y el dinero se perciben de dispar forma.<sup>1</sup>

## **1. INTRODUCCIÓN. DE BEATAS Y VISIONARIAS**

En la actualidad, el término *beata* en Derecho Canónico se le otorga a aquella persona que ha muerto con fama de santidad o martirio. En la Edad Media las beatas eran aquellas personas que, solas o acompañadas, sin profesar votos, a excepción del de la castidad, vivían su religiosidad desde una perspectiva activa y de caridad. Al margen de los conventos, muchas de ellas se vincularon a diferentes ordenes de manera secular, es decir, laica, entre las más habituales se encontraban las órdenes mendicantes, dominicos y franciscanos principalmente.<sup>2</sup>

Algunas de estas mujeres se convierten en visionarias y deciden transmitir la inefabilidad de sus experiencias, comunicar lo invisible por medio de lo visible, la escritura. Las primeras voces coincidirán con el gran desarrollo económico que

---

<sup>1</sup> La redacción del presente artículo ha sido posible gracias a un contrato predoctoral MINECO dentro del Proyecto I+D "Poder, espiritualidad y género (Castilla, 1400-1550): La emergencia de la autoridad femenina en la corte y el convento" (Ref. FFI2015-63625-C1-1-P).

<sup>2</sup> Para un mejor conocimiento de las beatas castellanas remito al fundamental estudio de Muñoz Fernández, 1994.

se produjo en los siglos XI y XII, en el que aflorarán nuevas órdenes religiosas y aparecerán los laicos «llamados a participar en el fenómeno religioso de una nueva forma» (Cirlot y Garí, 2008: 14). Un nuevo mundo y una espiritualidad de introspección que rompe con la rigidez religiosa de siglos pasados, lo que nos llevará hasta la centuria del esplendor gótico y a la concepción de lo que se conoce como «mística de la luz» (De Bruyne, 1959: 10), cambios producidos en Europa que no son ajenos a la Península.<sup>3</sup> Dentro de este periodo encontraremos las nuevas corrientes de espiritualidad femeninas protagonizadas por distintos grupos de mujeres; monjas, ermitañas y beguinas. Estas últimas, como ya se ha apuntado, mujeres que viven una vida religiosa al margen de las instituciones eclesiásticas, fuera del monasterio, y a las que pronto se conocerá por el genérico *mulieres religiosae*, sean beatas (del mundo mediterráneo) o beguinas (del centro y norte de Europa) (Cirlot y Garí, 2008: 18). Entre el grupo de las beatas proliferarán enseguida las visionarias, a este grupo pertenece María de Ajofrín. Estas *mulieres religiosae* aparecen en la zona norte de Europa y su forma de vida es muy diversa, mujeres que deciden vivir esta nueva religiosidad solas, otras en el seno familiar y otras con compañeras, de modo que pronto aparecen pequeñas comunidades. Esta moderna forma de espiritualidad se extenderá por todo el continente creando una red de intercambio de ideas dentro de esta nueva forma de vida religiosa. Pronto, órdenes, como la del Cister, intentarán afiliar a estas mujeres a su regla. Esta apoyó a las beguinas, y muestra de ello son los contactos que Bernardo de Claraval mantuvo con Hildegarda<sup>4</sup>.

Será en el siglo XIII cuando las mujeres marquen una nueva etapa dentro de la escritura mística, lo que McGinn denominará «nuevo misticismo» (2016: xi, 202). Esta espiritualidad femenina encontrará defensores en el interior de la jerarquía eclesiástica «algunos clérigos, frailes o monjes pusieron su pluma y su poder legitimador al servicio de algunas mujeres» (Cirlot y Garí, 2018: 18), y es aquí donde encontramos las voces que marcarán los modelos a seguir: empiezan a aparecer vidas escritas por estos clérigos como la *Vida de María de Ognies* de Jacques de Vitry y, posteriormente, las visionaria darán a luz escritos en los que narran sus experiencias con la divinidad. En la mayoría de los casos existirá un intermediario ejemplo de ello lo encontramos en los secretarios de Hildegarda, que corrigieron los escritos latinos, o el fraile A. que escribió al dictado de la voz de Ángela de Foligno. Por otro lado, Margarita de Oing o Beatriz de Nazaret escribieron ellas mismas en sus lenguas nativas. Fuera del ámbito de la escritura

---

<sup>3</sup> En aquellos siglos era común el peregrinaje a los santos lugares y la veneración de reliquias, Santiago de Compostela era, sin duda, uno de los centros de peregrinaje más importante. En este tránsito de peregrinos las nuevas ideas llegarían a una península marcada por la Reconquista. También apuntar la importancia de la construcción del a Catedral Gótica de León.

<sup>4</sup> En Castilla el monasterio de la Huelgas se incorpora legalmente al Cister (Cirlot y Garí, 2008:19).

al que se hace referencia, en el XIV encontramos a santa Catalina de Siena, a la que seguirá en santidad Brígida de Suecia. En cuanto a la península, desde el XIII hasta el XV se nombran visionarias de las que no se conservan sus textos o se conocen a través de biografías hagiográficas, como es el caso de María de Ajofrín (Muñoz Fernández, 1994). También contamos con escritoras como Isabel de Villena o Teresa de Cartagena, pero no son visionarias, aunque esta última ha sido considerada por Cortés Timoner (2004) como la primera escritora mística.

En estos siglos de cambios espirituales aparecen las figuras de las beatas jerónimas, quienes imitarán en sus actividades y actitudes a algunas mujeres que aquí se han nombrado, siguiendo ciertos modelos en busca de la santidad. La actitud frente a la comida, la importancia de la eucaristía, la identificación y participación en la Pasión de Cristo, la concepción de la maternidad y la autoridad y crítica eclesiástica serán todos rasgos compartidos con otras mujeres visionarias del continente. Unos patrones que seguirán también visionarias posteriores, pero siempre bajo la vigilancia de aquellos que veía con recelo las actitudes de estas llamadas «santas vivas», con importante influencia en la corte y algunas con el don profético.<sup>5</sup> Estas «santas vivas» incidían especialmente en la concepción de pobreza, ayudando a los más desfavorecidos, como acto de caridad, pero también renunciando a todo tipo de bienes temporales en favor del prójimo.

## 2. PEQUEÑAS PINCELADAS ECDÓTICAS

Resulta importante realizar este epígrafe para mostrar el devenir textual de ambas hagiografías, pues los problemas que plantean una y otra *Vida*, son, en cierto modo, dispares. La *Vida de María García* se encuentra en el manuscrito C-III-3 (fols 252r-264r) de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, es utilizada como fuente principal por autores posteriores.<sup>6</sup> El códice recoge diferentes crónicas relacionadas con la Orden de San Jerónimo, fundaciones y vidas de personas ilustres, escritas por diferentes manos. El ejemplar incluye la tercera parte de la Orden de San Jerónimo escrita por José de Sigüenza. Atendiendo a este dato se puede calcular que pudo compilarse después de 1602,

<sup>5</sup> Se sigue aquí una nomenclatura establecida por Gabriella Zarri, 1993: 177-79.

<sup>6</sup> Esta hagiografía se encuentra en línea en la edición que he realizado para el Catálogo de Santas Vidas incluido dentro del proyecto “La conformación de la autoridad espiritual femenina en Castilla”, Proyecto I+D financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España y por los fondos FEDER (Ref. FFI2015-63625-C2-2-P). En el presente artículo me referiré al manuscrito y no a la edición, por motivos identificativos, pues la edición no contiene páginas. Celia Redondo, “Vida de María García”, en Catálogo de Santas Vivas, eds. Rebeca Sanmartín y Ana Rita Soares, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018. Recuperado en junio de 2019 [http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_Garc%C3%ADa](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_Garc%C3%ADa)

pues en esta fecha Sigüenza está redactando dicha obra (Campos y Fernández de Sevilla, 2002: 172). Sin embargo, el códice incluye textos anteriores, como las *Vidas* de Mari García y María de Ajofrín, transcritas por fray Bonifacio de Chinchón<sup>7</sup>.

Sigüenza se basará en estas hagiografías cuando las incluya en su narración. La *Vida* de María García aparece en la segunda parte de su *Historia*, por lo que no aparece duplicada en el códice, como sí sucede con la *Vida* de Ajofrín (Sigüenza, 2002: 629-637). Por otro lado, fray Juan de la Cruz incluye en su *Historia de la Orden de san Hieronimo*, escrita en 1591, la *Vida* de María García, tomando como fuente la *Vida* transcrita por Fray Bonifacio (De la Cruz: fol 213r)<sup>8</sup>. Años antes, Alonso de Villegas inserta en su *Flos Santorum* las hagiografías de María García y María de Ajofrín, siguiendo, en parte, el manuscrito C-III-3 (Villegas, ida 193).

Fray Bonifacio de Chinchón rubrica la *Vida* de El Escorial y apunta que esta «se trasladó del latín al romance en el año del Señor de mil y quatrocientos y ochenta y siete años» (Esc. C-III-3, cit., fol 252v), por lo que pudo existir una *Vida* latina anterior. El fraile jerónimo sería, por tanto, copista de una hagiografía intermedia y no traductor de la obra latina, pues también rubrica la *Vida* de María de Ajofrín, quien muere en 1489, y la letra humanística con rasgos procesales del manuscrito hace pensar que el fraile jerónimo vivió en el siglo XVI, como así consta en la descripción del códice de la Biblioteca de El Escorial.<sup>9</sup> Probablemente la narración intermedia, escrita en castellano, y de la que quizás copia fray Bonifacio, se debiera al capítulo que recogen los dos cronistas de la orden, pues aseguran que en 1468 «se mandó a todos los priores en cada casa se escribiese la memoria de los religiosos notables que en ella habían florecido» (Campos, 2002: vol 1, p 8).

Villegas afirma que «me aprovechare de unos mismos originales que fueron, un libro de mano antiguo, que está en el Monasterio de Sanct Pablo en Toledo» (A. De Villegas, vida 193). El libro, al que hace referencia el autor, podría

<sup>7</sup> En los textos se utiliza indistintamente Mari o María para nombrar a la fundadora jerónima.

<sup>8</sup> La *Vida* de María García escrita por fray Juan de la Cruz se encuentra también en línea en la edición de Celia Redondo y María Morrás: [http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_Garc%C3%ADa#Vida\\_manuscrita\\_281.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_Garc%C3%ADa#Vida_manuscrita_281.29)

<sup>9</sup> Ángela Muñoz Fernández atribuye erróneamente a fray Bonifacio la traducción latina en su libro *Beatas y santas neocastellanas: ambivalencias de la religión y políticas correctoras del poder (s. XIV-XVII)*, Madrid, Dirección General de la Mujer/ Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense, 1994, pp. 97-99 y en «Santidad femenina, controversia judeoconversa y Reforma (Sobre las agencias culturales en el reinado de los Reyes Católicos)» en *Modelos culturales y normas sociales al final de la Edad Media*, Coord. P. Boucheron – F. Ruiz Gómez, Cuenca, Casa de Velázquez/ Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 387-42, p 392.

contener la traducción y otras *Vidas* de mujeres notables, cumpliendo así con el capítulo de la orden que citan los cronistas, ya que Villegas también sigue en su narración la hagiografía de El Escorial. A pesar de ello, los distintos textos aportan diferente información, lo que hace pensar en la existencia de otras *Vidas*. Un ejemplo claro se contempla en la fecha de la muerte de la beata. Tanto Villegas como fray Juan se separan de la fuente y datan el fallecimiento en 10 de enero de 1464. En el manuscrito de fray Juan se puede apreciar cómo en una marginalia, probablemente la letra sea de Sigüenza, hace notar el error (De la Cruz, 1591: fol. 208v). Nos encontramos ante un entramado ecdótico difícil de delimitar.

La *Vida de María de Ajofrín* nos llega a través del escrito de Corrales, quien fue prior del monasterio de la Sisle y confesor de la visionaria. A lo largo de la Edad Media, algunas mujeres delegaron sus experiencias a la pluma de un escriba, y un breve número de ellas, líderes religiosas analfabetas, confiaron su palabra a su confesor, como es nuestro caso.<sup>10</sup> No se conserva el original de Corrales, pero sí una copia manuscrita del XVI del texto de Corrales, con algunos añadidos (milagros *post mortem*), llevada a cabo por fray Bonifacio de Chinchón; dicha copia se encuentra en la Real Biblioteca de El Escorial con signatura C-III-3 (fols. 192r-231v).<sup>11</sup> Esta *Vida* servirá de base para los cronistas jerónimos, quienes en sus respectivas historias de la orden incluyen a la visionaria toledana.<sup>12</sup> Nos referimos, por orden cronológico, a Pedro de Vega, con su crónica latina, luego traducida al castellano, de 1539; a Juan de la Cruz con la *Historia de la Orden de San Jerónimo* de 1591, que, por razones que desconocemos no llegó a imprimirse; y a José de Sigüenza y su muy difundida *Historia de la Orden de San Jerónimo*, de 1602. Asimismo, se basan en el relato de Juan de Corrales: Alonso

---

<sup>10</sup> Como es el caso también de María de Ognies, quien delegó la escritura de sus experiencias en Jacques de Vitry, como enseguida volveré a comentar. El hermano A. recogió las vivencias de Ángela de Foligno y Raimundo de Capua narró la vida de su penitente Catalina de Siena. Estos serían algunos de los ejemplos de visionarias cuyas vidas han sido narradas por su confesor.

<sup>11</sup> Se trata de una miscelánea escrita en castellano de contenido religioso que recoge borradores y apuntes sobre la orden de San Jerónimo. Parece claro que el compilador reunió los textos en torno a esta temática en una obra dirigida principalmente a frailes jerónimos. Las dimensiones del código son de 219 x 158mm. y consta de 393 fols.; está encuadernado en pergamino con restos de correillas, y el soporte de la escritura es el papel, menos en fols. 351r-352r, donde se relata en latín la fundación del Monasterio de la Murta, en pergamino. Presenta en algunos textos una doble numeración: la moderna, a lápiz, corresponde con la del código; la segunda, en tinta. Para una descripción completa del código, véase el catálogo digital de la biblioteca del monasterio en <http://rbme.patrimoniacionacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx?id=1>.

<sup>12</sup> La edición de esta vida la encontramos en: Redondo, Celia, “Vida de María de Ajofrín”, en *Catálogo de Santas Vivas*, eds. Rebeca Sanmartín y Ana Rita Soares, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018, recuperado en [http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_Ajoft%C3%ADn#Vida\\_manuscrita\\_281.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_Ajoft%C3%ADn#Vida_manuscrita_281.29)

de Villegas, quien incluye la vida de la visionaria en la parte de santos extravagantes de su *Flos Santorum*, en 1588; y Francisco de Ajofrín, que recoge la Vida en su libro *Historia sacro-profana de la ilustres y noble villa de Ajofrín* de 1774 (Ajofrín, 1999). Además, parece que existió una obra que no citan los investigadores, pero sí recoge Sanmartín Bastida. Se trata de *La pasmosa vida de santa María de Ajofrín* de Juan Loperráiz: «en Fernández Duro (1889: 382), entrada 31, se cita esta *Vida*. Está marcada con una d, que significa que la censura era desfavorable (f indicaba censura favorable; d, desfavorable; y r, que había reparos): quizá por eso no tenemos más noticias de esa obra» (Sanmartín Bastida, 2012: 47). En el ámbito teatral, Nicolás de los Ríos, que vive a caballo entre el siglo XVI y el XVII, cuenta entre sus representaciones con la comedia de santos *Vida de María de Ajofrín*, de autor desconocido. Parece que esta obra se llevó a escena entre octubre y noviembre del año 1604 (García Martín, 2005:152).

En el caso que nos ocupa, fray Juan de Corrales conoció personalmente a la visionaria y fue partícipe de su vida y experiencias. Según apunta Sanmartín Bastida (2012: 249), debe existir un acuerdo entre confesor y visionaria para que se produzca el texto que recogerá dichas experiencias. Consideramos que esta afirmación es esencial para desarrollar el tema que aquí presentamos, pues en el manuscrito se puede comprobar que María tuvo un confesor anterior, el cual, muestra su incredulidad ante las palabras de la visionaria: nos referimos al capítulo 11 (fols. 199r y v). Las experiencias vividas por María no fueron recogidas por aquel confesor, y tuvo que ser Juan de Corrales quien volcara en el papel la voz de la visionaria: sólo con él se produjo ese acuerdo que da lugar a nuestro manuscrito. Las vivencias carismáticas (revelaciones, profecías) son transmitidas oralmente por María y las recoge Corrales, en una colaboración paralela a la que se estableció entre el hermano A. (Arnaldo) y la famosa visionaria Ángela de Foligno (Cirlot y Garí, 2008: 27). Sin embargo, existen episodios donde claramente Corrales maneja él solo la historia de la que es partícipe. En este aspecto podemos preguntarnos hasta qué punto encontramos en estos textos la voz de la visionaria.

El confesor como redactor de las visiones ejerce un control directo sobre la contextualización de estas, pues conoce las convenciones hagiográficas y los criterios de discernimiento que usaban los teólogos. La presencia de un director espiritual se acentúa con la presencia en el siglo XV de la *devotio moderna* que incide «en la necesidad de la formación de conciencia por un director, en el examen de conciencia, en el análisis de sí mismo» (Sánchez Herrero, 2004: 335). En este sentido, los confesores sabrían apreciar la barrera de las convenciones en torno al concepto de santidad pues «sólo el confesor podía transformar señales de excentricidad en marcas de santidad. Sin el confesor o el escritor adecuado, la mujer visionaria solía ser identificada como una *hereje*, una *endemoniada* o una *loca*» (Sanmartín Bastida, 2012: 253). Un ejemplo anterior a Ajofrín que me gustaría rescatar aquí es el de María de Oignies, cuya vida fue escrita por su

confesor Jacques de Vitry a principios del siglo XIII; de esta obra nos dice Blanca Garí (1994: 133):

Abre el texto un prólogo que diseña un modelo específico de santidad y devoción femenina en el seno y al servicio de la Iglesia. La vita que le sigue es un ejemplo de aplicación concreta que pone las bases de un modelo literario de amplio futuro: el de las vidas de santas confesadas, narradas por sus confesores.

### **3. LA FUNCIÓN DE LA ECONOMÍA EN LAS VIDAS DE MARÍA GARCÍA Y MARÍA DE AJOFRÍN**

La función que cumple la economía en cada una de las *Vidas* es bastante dispar y en este epígrafe se intentará mostrar la influencia que adquiere el dinero en cada una de las hagiografías.

María García nace en Toledo ca 1340. Su vida ejemplar hace que se la considere una mujer con aspiraciones a santidad. La existencia de una hagiografía latina indica cierta pretensión de autoridad. Es cierto que María se aleja de otras mujeres con fama de santidad anteriores a Teresa de Jesús, como María de Ajofrín o Juana de la Cruz. En primer lugar, porque éstas no son de origen noble, como sí lo es María García, y, en segundo lugar, porque son visionarias, es decir, poseen dones carismáticos como la profecía, poderes taumátúrgicos, revelaciones y visiones. En el caso de la beata, su santidad se fundamenta en su estilo de vida y no en estas experiencias. No se indican sucesos sobrenaturales durante su vida. En la narración se señala la existencia de milagros *post mortem*, sin que se llegue a relatar ninguno. La ausencia de lo sobrenatural puede deberse al modelo de santa vigente en la Castilla de su época, pues la difusión de las obras de santas europeas como Ángela de Foligno, Brígida de Suecia y Catalina de Siena no se había llevado a cabo aún en Castilla.

Como ya se ha señalado, la santidad de María se basa en una vida virtuosa de la que se deja constancia en los textos, sin embargo, su papel de fundadora del beaterio adquiere especial relevancia para los cronistas de la orden. Fray Juan incide especialmente en este aspecto y la considera iniciadora de la rama femenina de la orden.

Su figura se puede encuadrar en el marco de los casos femeninos extraordinarios que, antes de Teresa de Jesús, solían ocupar las beatas, las cuales no tomaban votos religiosos, a excepción del de castidad. Su vida sigue los patrones de la hagiografía femenina, la beata es llamada a la santidad desde la infancia y presenta signos de piedad inusual, siguiendo el tópico *puer /senex* (Gómez Moreno, 2008: 97):

niña y de mui tierna hedad, huía la conpañía de los que en casa del padre eran. Y olvidando y dejando los juegos y cosas a que la tal hedad se suele dar, apartávase en lugar secreto a ofrecer orati3n pura y linpia al Señor. Nunca oiera el santo Evangelio y ia deseava hazer tesoro en el Çielo [fol. 254v]

Pero a diferencia de otras santas europeas no abraza la vocaci3n contra los deseos de su familia, aunque esta afirmaci3n resulte contradictoria, pues en la propia *Vida* se apunta que su padre y hermanos «deçían ser deshonorados y avergonzados públicamente por el menospreçio de la hija y hermana» (Esc, C-III-3, fol 255v) Por otro lado, no encontramos en la beata el modelo de santidad femenina basado en el ayuno, la penitencia extrema, la recepci3n de estigmas y los éxtasis eucarísticos. Su vida gira en torna a la caridad austera y la ayuda al prójimo.

A los doce años decide irse al monasterio de San Pedro de las Dueñas, donde es priora una hermana suya. Su fama crece tanto que incluso las clarisas de Tordesillas querían tenerla como priora, a lo que María, en acto de humildad, rechaza. Una vez de vuelta a Toledo, decide junto con la viuda Mayor Gómez pedir limosna para los encarcelados. La realizaci3n de esta actividad era frecuente en las primeras beatas mediterráneas, por ejemplo, se encuentra en María de Toledo, que vivió a finales del XV y en la ya mencionada Ángela de Foligno. Resulta interesante que en la *Vida* es Pedro I, el Cruel, quien provoca, en cierta manera, la fundaci3n del beaterio, pues María decide instaurar su casa en defensa de la virginidad femenina. En la hagiografía se narra cómo varias mujeres, incluyendo la beata, evaden las intenciones del rey (Sanmartín Bastida, 2017: 191-207). Así, queda puesto el beaterio bajo la direcci3n del recientemente creado Monasterio de la Sisle, donde era prior Pedro Fernández Pecha, uno de los primeros fundadores y con quien María «tuvo familiar y santa conversaci3n» (Esc. C-III-3, fol. 259r) comparándolos incluso con San Francisco y Santa Clara, San Jerónimo y Santa Paula. A su muerte, el cuerpo fue enterrado en dicho monasterio y se alude a unos milagros *post mortem* que ningún autor relata.

El apartado económico en esta hagiografía viene dado indiscutiblemente por su posici3n social. María pertenece a una de las familias toledanas más influyentes del siglo XIV, los García de Toledo y los Gómez de Toledo, dos linajes de caballeros que decidieron unirse en matrimonio para no perder la posici3n social. La abuela de María fue Aya del rey Pedro I, el Cruel, un cargo bastante importante, lo que permitió que la madre y tíos de María se criaran en la corte de Alfonso XI. Por otro lado, la beata es sobrina del Arzobispo de Toledo, cargo, como bien sabemos, de enorme relevancia. A pesar de ello, María decide alejarse de aquella vida y, como buena beata europea se entrega a las manos de la pobreza y la caridad:

Era pobrecilla de voluntad y parecía que tenía no pequeño cuidado de los pobres: las migajas que caían de la mesa de su padre, y los pedazos que sobraban y quedaban de su comer, y todo lo que podía aber con deligencia guardava y ascondidamente procurava de dar a los pobres.

La pobreza, de nuevo, como elemento clave en esta nueva forma de experimentar la presencia de Dios. Algo parecido le sucede a Ángela de Foligno cuya experiencia plasma en «El Memorial» Fray Arnaldo, aunque la vivencia de la pobreza de Cristo en la beata italiana fue llevada casi a su máxima expresión.

Una vez estaba yo meditando sobre la pobreza del Hijo de Dios encarnado. Y yo veía su pobreza – tan grande como él me la mostraba en mi corazón y quería que yo la viese-, y veía aquellos por los cuales se había hecho pobre. Y entonces tuve y sentí tanto dolor y remordimiento que el cuerpo casi desfallecía.

Y entonces fue también voluntad divina mostrarme más aquella pobreza. Y entonces vi la pobreza de sus amigos y parientes y lo veía pobre en sí mismo y tan pobre que no parecía poder defenderse.

El origen noble de María, como se ha apuntado más arriba, marcará su vida para siempre, pues, aunque decida alejarse del ámbito cortesano, cosa que sucederá por los numerosos pleitos que tanto su familia, como ella misma, tendrán con el rey Pedro I, su linaje noble le acompañará hasta su muerte. Su rechazo a esta vida lo encontramos a continuación:

Creçiendo ya en edad, desechando todos los deseos y obras de moza, pensaba de día y de noche cómo, a ejemplo de San Juan Baptista, podría conservar y guardar enteramente su vida sin mancillar; y decía al Señor: «Demuéstrame, Señor, las tres carreras y enderécame, Señor, según verdad». Y así como virgen prudente i sabia, como fuese ya de doze años, no ensobrevizada por la ponpa del linaje, no atraída por vanas amonestaciones de los hombres lisonjeros, no mirando los faustos abundantes del padre, despreció todos los deseos dañosos del mundo, y renunciando de ese aiuntar a esposo carnal, olvidando la casa del padre, deseó [fol. 255r] solamente la hermosura del Esposo Celestial.

Volvemos a la pobreza en el siguiente pasaje. Siguiendo las hagiografías de otras mujeres extraordinarias, pertenecientes al nuevo movimiento espiritual, se incide especialmente en este aspecto. Por otro lado, es posible que esta insistencia se deba, como ya se ha dicho, a su origen noble y al deseo de alejarse de aquel mundo:

Frecuentava andar por las calles de puerta en puerta pidiendo limosna para los encarcelados [...] Este tan piadoso oficio hazíase contra la voluntad de su padre y hermanos, que decían ser deshonorados y avergonzados públicamente por el menosprecio de la hija y hermana. Conosciendo enpero el padre que, por miedo ni

por amenazas, por amor ni promesas de bienes temporales, no quería ni podía ser apartada de su santa intención, dióle lugar y no procuró más de apartarla de este santo camino.

María García conoció a Pedro Fernández Pecha, creador de la orden de San Jerónimo, orden a la que se adscribirá su propio beaterio. Pues bien, si la beata rechazaba todo gesto de riqueza propia de su origen, ahora esa misma fortuna que le quedó tras la muerte de su padre resulta fundamental para la fundación de la orden, tanto masculina como femenina, y para la edificación del monasterio de la Sista:

Y buelto con la liçençia, hedificó el monesterio ya dicho de sus propias faultades, con aiuda desta señora, la qual no solamente hizo muchas espensas en el edificio material, mas aun dio preciosos hornamentos y joyas para el culto divino, con las cuales adornó y ennobleció el sagrario y sacristía, onde somos ciertos que dio una arqueta pequeña en que se encierra el cuerpo del Señor.

En cuanto a la visionaria, María de Ajofrín, la pobreza y el dinero se manifiestan de forma totalmente dispar a su antepasada. María de Ajofrín nace en algún momento del siglo XV en la villa de Ajofrín, provincia de Toledo, y muere un 17 de julio del año 1489. A temprana edad decide dedicarse a la vida religiosa entrando en el beaterio fundado por Mari García (1340-1426).

En la *Vida de María de Ajofrín* encontramos el contrapunto a la vida de María García. Ajofrín pertenece a un grupo de mujeres que adquirieron autoridad espiritual mediante sus dones carismáticos (revelaciones, don de profecía, capacidad de escritura siendo analfabetas, etc.). Amparadas por el magisterio que les concederán las visiones, profecías, o marcas de santidad como los estigmas, algunas de ellas alcanzarán una notable influencia en la corte. Una autoridad y un poder que supuestamente venían directamente de Dios y les ayudaban a superar la desconfianza inicial que siempre se despertaba alrededor de la figura femenina. Estas mujeres serán veneradas por la población donde se alojan sus beaterios y a veces arropadas por esferas de poder que reclaman su condición de santidad. Ajofrín es una visionaria y como tal adopta los roles de místicas medievales anteriores a ella. Así, al contrario que sucede con su antecesora, María no será de origen noble, su procedencia es humilde, aunque como veremos a continuación la hagiografía nos dice que sus padres «ubieron abundancia de bienes temporales». De momento no sé a qué se puede referir, el único dato que puedo proporcionar sobre el padre de María es que éste participó en la revuelta conocida como el Fuego de la Magdalena contra los judíos, en Toledo, siendo él uno de los cabecillas:

En la villa de Ajofrín, villa de la cibdad de Toledo, fue un varón que llamavan Pedro Martín Maestro y a su mujer Marina García, los cuales siempre temieron

mucho al Señor, andando siempre en sus mandamientos. Y estos ubieron abundancia de los bienes temporales, de los cuales nació esta santa virgen, la qual el Señor, dende su niñez, para sí quiso y por destino llamola dándole grandes honras de amor con su santa inspiración.

#### 4. CONCLUSIÓN

Así, el estudio de estas dos vidas nos permite observar cómo el dinero no adquiere, en principio, ninguna importancia en la *Vida* de Ajofrín, pero que juega un papel de constante oposición en la *Vida* de María García. Por un lado, ésta quiere escapar de su posición dejándose llevar por los nuevos movimientos espirituales que recorren Europa y que se basan en una vida austera, pero por el otro, es su propio origen lo que la permite financiar las obras del monasterio de la Sisle y de su propio beaterio. Solo queda señalar la importancia que las mujeres nobles tuvieron en el establecimiento de los beaterios castellanos, sin ellas, el movimiento espiritual de las beguinas jamás se hubiera llevado a cabo en Castilla.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Ajofrín, Francisco de (1999), *Historia sacro profana de la ilustres y noble villa de Ajofrín y aparición milagrosa de la soberana imagen de Nuestra Señora de Gracia, venerada a siete leguas de dicha villa en el convento de Reverendísimos Padres Agustinos Calzados de San Pablo de los montes de Toledo*, (transcripción de José María Rodríguez Martín), Diputación Provincial de Toledo.
- Baños, Fernando (2003), *La vida de Santos en la literatura medieval española*. Madrid, Ediciones del Laberinto.
- Campos y Fernández de Sevilla, Francisco J., (2000), «Estudio preliminar», en Francisco J. Campos y Fernández de Sevilla y Angel Weruaga Prieto (eds.) *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, pp. 7-43.
- Campos y Fernández de Sevilla, Francisco J. (2012), *El Monasterio de El Escorial en la historiografía jerónima de la primera época (siglo XVI)*, en *El Monasterio de El Escorial y la arquitectura*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, simposium 8/11, San Lorenzo de El Escorial, pp 175-244, p. 197 n.67.
- Cirlot, Victoria y Blanca Garí (2008), *La mirada interior: Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Madrid, Siruela.
- Cortés Timoner, María del Mar (2004), *Teresa de Cartagena: Primera escritora mística en la lengua castellana*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- De Bruyne, Edgar y Armando Suárez (1959), *Estudios de estética medieval. El Siglo XIII*, Madrid, Gredos, vol. III.

- De la Cruz, Juan (1591), *Historia de la Orden de S. Hierónimo, Doctor de la Yglesia, y de su fundación en los Reynos de España*, manuscrito de la Real Biblioteca de El Escorial & II-19 fols. 208v- 217r
- García Martín, Manuel (2005), «Compañías y repertorios teatrales en la Salamanca áurea» en San José Lera, Javier (ed.), *Praestans Labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 152.
- Garí, Blanca, (1994) «El confesor de mujeres ¿mediador de la palabra femenina en la Baja Edad Media?», *Medievalia* 11: 133-141.
- Gómez Moreno, Ángel (2008), *Claves hagiográficas de la literatura española («del Cantar de mio Cid» a Cervantes)*, Medievalia Hispánica II, Madrid, Iberoamericana /Vervuet. Manuscrito de El Escorial: C-III-3 fols. 252r-264r.
- Muñoz Fernández, Ángela (1994a), *Beatas y santas neocastellanas: ambivalencias de la religión y políticas correctoras de poder (s. XIV-XVII)*. Madrid, Dirección General de la Mujer/ Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense.
- Muñoz Fernández, Ángela, (2009), «Santidad femenina, controversia judeoconversa y reforma. (Sobre las agencias culturales en el reinado de los Reyes Católicos)», en *Modelos culturales y normas sociales al final de la Edad Media. Actas del coloquio Celebrado en Madrid y Almagro los días 15 y 16 de abril de 2004*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla -La Mancha.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2012), *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*, Prólogo de Dámaso López García. Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2013a), «La construcción de la santidad en María de Santo Domingo: la imitación de Catalina de Siena». *Ciencia Tomista*, 140: 141-159.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2013b). «Santa Teresa y la herencia de las visionarias del medievo, de las monjas de Helfta a María de Santo Domingo». *Analeta Malacitana*, 36, pp. 275-287.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2015a), «En torno al arte y las visionarias», *Medievalia*, 18/2, pp. 357-367.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2015b), *La comida visionaria: Formas de alimentación en el discurso carismático femenino del siglo XVI*. Prólogo de Catherine Davies, London, Critical, Cultural and Communications Press.
- Sanmartín Bastida, Rebeca, (2017), «“Y aún así no las dejaba estar seguras el temor del Cruel Rei”: Pedro I, el Cruel, la santidad femenina y la Orden jerónima en la hagiografía de María García de Toledo», *La Corónica*, Estados Unidos, 45.2, pp 191-207.
- Sigüenza, José de (2000), *Historia de la Orden de San Jerónimo*, ed. de Francisco J. Campos y Fernández de Sevilla y Angel Weruaga Prieto, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, vol. 2.
- Villegas, Alfonso de (1588), *Flos sanctorvm. Tercera parte y Historia general en que se escriben las vidas de sanctos extrauagantes y varones illustres en virtud [...] Collegido todo por authores graves y fidedignos*, Barcelona, Imp. Viuda de Joan Pau Menescal, Vida 193, fol 52v-54v

Zarri, Gabriela, (1993) *Le sante vive. Profezie di corte e devozione femminile tra '400 e '500, Medievals: Langue, textes, histoire*, 24, 1993 pp. 177-79.



ANTÍA TACÓN GARCÍA

(UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

**DOTES, INDIANOS Y APUESTAS: EL PODER  
DEL DINERO EN UNA COMEDIA DE ÁNGELA  
DE ACEVEDO**



Este artículo pretende examinar el modo en que los factores económicos, y sus implicaciones en la sociedad del Siglo de Oro, determinan el devenir de la trama, los personajes y el lenguaje en la comedia urbana «a lo divino» *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, de Ángela de Acevedo. Esta fue una dramaturga de origen portugués que escribió, en lengua castellana, tres comedias sobre cuyas circunstancias de composición e hipotética representación todavía no existe consenso. Tradicionalmente, Acevedo ha sido incluida en la llamada «segunda generación» de autoras del Barroco, nacidas entre 1590 y 1605 (Baranda, 2005), e identificada como dama de Isabel de Borbón en la Corte de Madrid.<sup>1</sup> En contraste, la reciente investigación de Provenzano (2019) sugiere que la escritora nació entre 1660 y 1670 y permaneció en Portugal durante toda su vida. En cualquier caso, *Dicha y desdicha del juego* es una pieza que debe entenderse en el contexto de la crisis económica, social y política del siglo XVII, que, como es bien sabido, dejó una poderosa huella en todo el pensamiento y la literatura de la época. Al igual que muchos de sus contemporáneos, Acevedo refleja en su obra las tensiones fruto de este declive, así como de la creciente inserción del mercantilismo en una sociedad cambiante; y lo hace prestando especial atención a sus consecuencias sobre la experiencia femenina en la realidad de su tiempo.

Con estos puntos de partida, se examinará la comedia que nos ocupa atendiendo a tres elementos fundamentales en su desarrollo. En primer lugar, la cuestión de la dote, clave para la reducción del matrimonio a una transacción financiera, asunto que Acevedo censura a lo largo de toda la obra. En segundo lugar, la figura del indiano retornado de América, vinculada a la crítica al poder del dinero que se eleva por encima de la nobleza y el honor, y que convierte a la mujer en objeto de comercio. Finalmente, se examina la condena del juego, reflejada ya en el título de la comedia, que Acevedo presenta, junto con la ambición económica, como fuente de la más absoluta decadencia moral.

---

<sup>1</sup> Puede consultarse Doménech (1999), Escabias (2013) y Urban Baños (2014), quienes ponderan la posibilidad de que Acevedo redactase sus comedias en la corte madrileña con anterioridad a 1640 o, por el contrario, las idease posteriormente para su representación en territorio luso. Recuérdese que «el castellano continuó siendo el idioma de muchas obras teatrales representadas en Portugal hasta bien entrado el siglo XVIII» (Urban Baños, 2014: 116, en nota).

## 1. LA CUESTIÓN DE LA DOTE Y LA POBREZA FEMENINA

*Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* está protagonizada por dos hermanos, Felisardo y María, que, pese a pertenecer a una de las familias de mayor alcurnia de Oporto, se hallan en los límites de la miseria debido a las deudas de juego de su fallecido padre. Esta situación supone un poderoso obstáculo para su correcta integración en la sociedad a la que pertenecen, particularmente en el caso de María. Caracterizada como una joven devota, bella y virtuosa en extremo –esto es, la encarnación de los valores que la moral áurea exigía a la mujer–, se encuentra sin embargo en serias dificultades para incorporarse a cualquiera de los estados que el siglo XVII reservaba a la mujer respetable: el matrimonio o el convento. Así lo percibe Felisardo, quien debate con su criado –sin participación de la propia María– las posibilidades de su hermana, al comienzo de la obra (vv. 245-263):<sup>2</sup>

FELISARDO	[...] Si en toda aquesta ciudad no hay más pobre caballero que yo, aunque por la sangre a todos ventaja llevo, ¿dónde ha venir el dote [...] para mi hermana?	
SOMBRERO		¿Qué dices?  ¿Qué dote? Aquesto es desprecio para una moza bonita, discreta y noble [...] ¿Puede haber mejor empleo para un hidalgo, si es rico, que el hallazgo de un sujeto con las partes de tu hermana?
FELISARDO	Ya no hay de esos casamientos; no quieren prendas los hombres.	

Efectivamente, la pobreza de su familia supone, en la práctica, la exclusión de María del mercado matrimonial; como recuerda Pérez Molina, «la dote tenía un valor transaccional, puesto que constituía el precio de la mujer / novia en este mercado y

---

<sup>2</sup> Cito por la edición de Provenzano (2018). Soufas observa que en esta escena «the woman is still the subject of discussion and decision-making by men, and [...] this takes place across social rank; neither class nor economic considerations supersede gender as a category of repression» (1997: 76).

por tanto, se convertía en una aportación indispensable para todas las mujeres de todos los estamentos sociales en el momento del matrimonio» (1994: 40). Por boca del gracioso Sombrero, Acevedo expone una crítica hacia la consiguiente reducción de las mujeres a poco más que bienes de intercambio mercantil: las virtudes o «prendas» de María no le son de ayuda a la hora de buscar esposo, ya que el interés por su valor como ser humano resulta escaso. Además, en la respuesta de Felisardo («Ya no hay de esos casamientos») se evidencia la percepción de esta situación como una degradación con respecto a un pasado mejor, que se asocia a una versión idealizada del amor.<sup>3</sup>

En estas circunstancias, el criado sugiere el ingreso de María en un convento, una posibilidad que tampoco se plantea sencilla, debido a la ostentación y festejos que se aguardarían al tomar los hábitos una mujer de su posición (vv. 272-281). Esta preocupación puede relacionarse con «una actitud que también se produjo en la sociedad del XVII: la del noble fuertemente endeudado por el lujo que les exigía su situación» (Díez Borque, 1976: 184). Por lo tanto, resulta evidente que, para su hermano, María se ha convertido en una carga económica, algo que no debía de ser extraño en el siglo XVII, por más que la dote se considerase, en realidad, un «pago avanzado de la legítima» (Pérez Molina, 1994: 41), o lo que es lo mismo, la parte de la herencia que correspondía a las hijas de la familia. Por si esto fuese poco, en una sociedad en la que la tutela de la mujer pasa del padre o hermano al marido, en tanto que continúa soltera, María supone, a ojos de Felisardo, un riesgo constante para la honra de su casa, y la precariedad económica no hace sino agravar la situación. Su hermano la describe como «discreta, hermosa y con esto / tan pobre que es en el mundo / para la honra un tropiezo» (vv. 222-224), pues «con pobreza al honor / siempre le amenazan riesgos» (vv. 231-232). En este sentido, debe recordarse que, como señalan Carrasco y Almazán (1994: 61) a propósito de la prostitución en la Edad Moderna, «la especificidad femenina de la pobreza reside en que indigencia económica suele asociarse a degradación moral y pérdida de honestidad».<sup>4</sup> Así pues, poco importa que María se muestre extraordinariamente obediente a las reglas del decoro o que casi todas sus apariciones en escena la sitúen en la iglesia o el oratorio: la pobreza la convierte en un peligro para el honor familiar, y amenaza con llevarla a una situación de exclusión social.

---

<sup>3</sup> En términos similares, pueden recordarse los siguientes versos de Lope de Vega en *El hijo de los leones*: «Sin hacienda, no ha de hallar / marido igual a su honor. / Ya no es dote la virtud / ni el honrado nacimiento; / que es el oro fundamento / de toda humana quietud»; citado en Díez Borque (2016: 18). También María de Zayas, en *La traición en la amistad*, hace observar a Fenisa: «¿Qué piensas sacar de amar / en tiempo que no se mira / ni belleza, ni virtudes; / sólo la hacienda se estima?» (vv. 55-58); cito por la edición de González Santamera y Doménech (1994).

<sup>4</sup> Véase Provenzano (2018, nota a los vv. 1031-1036).

## 2. EL INDIANO Y LA RIQUEZA ADQUIRIDA FRENTE A LA NOBLEZA DE SANGRE

Tras escuchar las quejas de Felisardo, el criado Sombrero le propone una nueva solución: ir a buscar fortuna a América, imitando a los muchos que, tras partir de su misma ciudad «para la India embarcados, / con tanta riqueza han vuelto, / que [...] los admira el mundo Cresos» (vv. 359-364). Sin embargo, Felisardo no desea abandonar Oporto, ya que está enamorado de una dama de la ciudad, Violante, por quien es correspondido. De manera muy significativa, incluso las declaraciones de amor altamente idealizado entre Felisardo y Violante se ven atravesadas por el lenguaje financiero: el galán insiste en emplear la metáfora del amante como deudor que no desea desempeñarse jamás (vv. 701-730). No obstante, la pobreza familiar se interpone de nuevo en su camino: el acaudalado don Nuño, de quien Violante es hija única y por tanto heredera (v. 1395: «su dote es mi casa toda»), se niega a desposarla con un caballero arruinado. En su lugar, el elegido es don Fadrique de Miranda, muy inferior a Felisardo en cuanto a linaje –se da a entender que pertenece, con toda probabilidad, a los estratos más bajos de la nobleza–, pero que, precisamente, acaba de regresar de América con grandes riquezas. Se revela que don Fadrique ha prometido a la Virgen casarse «con la más pobre doncella / siendo noble y siendo honrada» (vv. 1029-1030) de Oporto, en agradecimiento por librarlo de los peligros de la travesía. La mujer que cumple estas características es María, en quien el indiano se fija enseguida. El primer encuentro entre ambos, a la puerta de la iglesia, incorpora también el lenguaje económico en la conversación amorosa; cuando ella se cubre el rostro por pudor, él le dice: «No neguéis luces al día, / señora, que el ser avara, / si bien os inculca rica, / también os publica ingrata» (vv. 1066-1069). De manera paralela, el gracioso Tijera insta a la sirvienta Rosela a descubrirse: «Si hace el papel de criada, / hable a cara descubierta; / no se nos venda tan cara»; una vez más, se refleja la consideración de la mujer y su aspecto físico como bien material, susceptible de compraventa. En cualquier caso, don Fadrique no tarda en olvidar su juramento y trasladar su interés de María a Violante, seducido por la hacienda de don Nuño. A este cambio de opinión contribuye la intervención del Diablo, quien aparece en múltiples ocasiones en escena, tratando de encaminar a los distintos personajes hacia la perdición.<sup>5</sup>

Estos hechos evidencian, en primer lugar, la presencia de América y, en concreto, de la figura del indiano en la sociedad y el teatro barroco. González-Barrera (2016) señala que se trata de un personaje caracterizado casi siempre por su riqueza

---

<sup>5</sup> Es incapaz, sin embargo, de modificar los sentimientos de Violante: «en llegando a querer / ni un demonio divierte la mujer, / mas fuerza es que se tuerza / del respeto al padre por la fuerza» (vv. 1557-1560). Acevedo contradice así el tópico de la volubilidad de la mujer, como es frecuente en las obras dramáticas de autoría femenina; véase, por ejemplo, *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva.

–solo a partir de mediados de siglo comenzó a aparecer en escena algún indiano empobrecido– y por el bajo linaje; es también frecuente que, debido a su fortuna, el indiano se convierta en obstáculo para las aspiraciones amorosas del protagonista masculino, como ocurre en este caso. Por su parte, Díez Borque sostiene que en la comedia del Siglo de Oro «el indiano posee riqueza, pero queda descalificado como aspirante a la nobleza, con lo cual la comedia afianza su sistema de valores aristocráticos y su rígida repartición estamental» (1976: 218). No puede decirse que en la obra de Acevedo esta caracterización resulte tan estricta; Fadrique es noble, aunque a duras penas, y al final de la obra contrae matrimonio con María, quien pertenece a una de las familias más ilustres de la ciudad. A pesar de ello, resulta transparente la crítica a la valoración de la riqueza por encima de la sangre, una actitud personalizada en el personaje de don Nuño, a quien Finn considera «less of a character than a stand in for the capitalistic culture taking hold of Spanish society» (2015: 31). El padre de Violante es consciente de estar anteponiendo el interés monetario tanto a los deseos de su hija como a los valores de la antigua aristocracia de la que forma parte; en una ocasión, trata de justificarse afirmando actuar en defensa del honor de la joven (vv. 2079-2096):

DON NUÑO

Don Fadrique no es muy noble;  
 mas viéndose el blasonario  
 de la fortuna, el más rico  
 se tiene por hidalgo.  
 Si Felisardo no fuera  
 tan pobre y necesitado,  
 o hubiera aquí en el honor  
 de escrúpulo algún resabio,  
 pudiera por su nobleza  
 con mi hija muy bien casarlo;  
 mas siendo un hombre tan pobre  
 y no habiendo amor llegado  
 a murmuración, el vulgo  
 me daría un grande chasco  
 si llegara a permitirlo,  
 pensando que algún agravio  
 me había hecho en el honor  
 Felisardo.

Paradójicamente, el afán de don Nuño por casar a su hija con Fadrique es tal que provoca dudas sobre la virtud de Violante. El propio indiano se admira de que venga a proponerle el enlace, teniendo en cuenta «las desigualdades que hay de su sangre a

la mía» (vv. 1296-1297), y expresa ante su criado cierta desconfianza (vv. 1431-1440):

FADRIQUE	Si don Nuño fuera pobre, no es mucho que le obligase mi riqueza al casamiento; ¡mas tan rico!
TIJERA	No te espantes ni te admires porque un rico otro rico busca.
FADRIQUE	¿Sabes en lo que reparo solo? En que así se apresurase, no sé si de algún secreto tanta diligencia sale.

En consecuencia, las acciones del padre, cuyo papel fundamental en la comedia nueva consiste habitualmente en velar por el honor de su hija y de su casa, son en este caso las que lo ponen en entredicho. Esta situación se hace tanto más llamativa si se considera que, a lo largo de toda la obra, don Nuño se muestra como un padre extraordinariamente celoso, que provoca la desesperación de Violante y su criada al exigirles un encierro excesivo, e incluso amenaza con asesinar a su hija cuando, en la tercera jornada, la encuentra en casa de Felisardo.

Según Díez Borque, «el padre interesado económicamente en el matrimonio de su hija no es motivo frecuente en la comedia, precisamente por ser algo excesivamente real, que se sobrepone en la práctica a las idealizadoras formulaciones [...] del honor como valor máximo» (1976: 93). El hecho de que Acevedo opte, en contra de la tendencia general, por ahondar en esta cuestión, conlleva dos mensajes de carácter ideológico bien definido. Por un lado, critica la situación de la mujer, reducida a moneda de cambio y sometida a una autoridad paterna que, en contra de lo que en teoría constituye su papel social y dramático, no vela adecuadamente por sus intereses. Por otro, la dramaturga se suma a la postura conservadora, común por otra parte en el teatro del XVII, que defiende la prevalencia de la sangre y los orígenes nobiliarios sobre la fortuna adquirida. Estos «nuevos ricos», cuyos intentos de asimilarse a la vieja aristocracia se contemplan con recelo, se ven representados en la figura del indiano, casi siempre vinculada a la riqueza y la sospecha.<sup>6</sup> Se trata de las

---

<sup>6</sup> «La significación de las Indias para los que permanecían en la Península está bien clara: enriquecerse en el Nuevo Mundo ponía en peligro la limpieza del linaje, convertía al indiano en un

tensiones propias de la transición de la sociedad feudal al capitalismo, en una época en la que, como se repite en múltiples ocasiones a lo largo de la obra, ya «la fortuna [...] hace y deshace noblezas» (vv. 2153-2155).<sup>7</sup>

### 3. EL VICIO DEL JUEGO Y LAS ÚLTIMAS TRANSGRESIONES: DEL PACTO DIABÓLICO A LA VIOLACIÓN

Al final de la segunda jornada, Felisardo toma una decisión desesperada: apostar lo que queda de su escaso patrimonio contra don Fadrique, con la esperanza de ganarle su fortuna y obtener así la mano de Violante. Incumple pues la última voluntad de su padre, quien, tras dilapidar la hacienda familiar en el juego, en su lecho de muerte le había hecho prometer mantenerse alejado del vicio que había causado su ruina. Esta partida de cartas viene a ilustrar, de manera consciente o no por parte de la dramaturga, las contradicciones de una nobleza parasitaria y ajena a la producción de riqueza,<sup>8</sup> así como la nefasta gestión del capital venido de América, que Fadrique no duda en jugarse contra su adversario y está, de hecho, a punto de perder. Sin embargo, Felisardo no se retira en el momento oportuno, receloso de incurrir en «aquella descortesía / de levantarte del juego» (vv. 2514-2515), y enseguida la suerte cambia de bando: no solo pierde cuanto había ganado y su apuesta inicial, sino que, en su afán por recuperarlo, se juega también a su hermana, culminando la cosificación sufrida por María a lo largo de la comedia. Victorioso, Fadrique se encamina a reclamar su premio, esto es, a violar a doña María; y Felisardo no interviene en su ayuda, pues lo considera «civil injusticia; si la acabo de perder, su virtud [...] le acuda» (vv. 2552-2555). Una vez más, antepone las normas del juego al bienestar de su hermana y la honra familiar. Incapaz de hallar otra salida, opta por invocar al Diablo; vende su alma y reniega de Dios.

Así pues, la condena del juego es absolutamente rotunda: se trata de un vicio que conduce no solo a la ruina económica, sino también a la decadencia moral más profunda. Al atentar simultáneamente contra la fe cristiana y contra el honor de su hermana, que al comienzo de la comedia se aprestaba a defender, Felisardo incurre en la flagrante ruptura de todos los códigos por los que miden su valía los personajes del teatro áureo. Sin embargo, no es capaz de abjurar también de la Virgen, cuyo culto

---

posible judío, interesado en acumular una fortuna individual y secular» (Castro, 1966: 322; citado en González-Barrera, 2016: 757-758).

<sup>7</sup> Véase Chambers (2008: 89).

<sup>8</sup> Recuérdese que, para los miembros de la nobleza, el enriquecimiento a través de la actividad industrial y comercial resultaba deshonesto y estaba sometido a notables prejuicios. Además, como señala Geisler, en España «el compromiso industrial de los nobles es sancionado con la retirada de sus patentes de nobleza, una ordenanza que seguirá vigente hasta el año 1772» (2013: 21).

les fue inculcado, tanto a él como a María, por su difunta madre.<sup>9</sup> Es esta devoción, explícita ya en el título de la comedia, la que lo salva: la misma Virgen irrumpe en escena, rescata a Felisardo de manos del Diablo y anuncia que, mediante su intercesión, Dios perdonará sus ofensas. En consecuencia, la obra se vincula a toda la tradición de milagros marianos, en los que la Virgen aboga por el perdón de los pecados de sus devotos; de este modo, se justifica su clasificación como comedia urbana «a lo divino», según la propuesta de Ferrer Valls (1998).

De manera simultánea, el intento de violación de María se presenta, una vez más, en términos indudablemente económicos. De camino a casa de la dama, Fadrique anuncia que pretende «cobrar la deuda que me están debiendo» (v. 3030), y un criado añade que «de su hermosura es acreedor» (v. 3144): la metáfora del amante como deudor, antes empleada por Felisardo, se invierte y toma ahora un cariz siniestro.<sup>10</sup> Fadrique encuentra a María dormida al pie del oratorio; sin embargo, una nueva intervención de la Virgen impide que lleve adelante sus propósitos. Esta provoca que la joven, sin despertarse, se dirija en voz alta a su potencial violador, recordándole que «Si de mi hermano el error / me ha jugado, burla ha sido, / que nadie, es cierto, ha tenido / dominio sobre el honor» (vv. 3235-3238). Arrepentido, el indiano le ofrece su mano en matrimonio. Por su parte, al conocer los hechos, don Nuño consiente las bodas de Felisardo y Violante. De este modo, la intervención divina permite, en todo un *deus ex machina*, una resolución positiva de la comedia, que no deja, sin embargo, de causar desasosiego al receptor actual.

A esta escena culminante, que demuestra la tesis de la «desdicha» del juego esbozada en el título de la comedia, se suma el abundante uso de los juegos de azar ya no como motivo argumental, sino como campo semántico fuente de metáforas sobre las acciones y relaciones de los personajes. Sirva, a modo de ejemplo, la conversación que mantienen los criados Sombrero y Belisa cuando Felisardo se dispone a apostar contra Fadrique (vv. 2325-2340):

---

<sup>9</sup> La madre es un personaje poco habitual en el teatro barroco; es frecuente que, como ocurre en *Dicha y desdicha del juego*, haya muerto antes del inicio de la trama. Sin embargo, las enseñanzas de la madre de Felisardo y María son las que los salvan a ambos (en contraste con las acciones del padre, responsable de su pobreza). Además, la Virgen, figura maternal por excelencia según la cosmovisión cristiana, actúa como sustituta de esa madre fallecida, al extender su protección sobre los hermanos. Véase Gascón (1999) y Pérez (2012).

<sup>10</sup> Existe, además, una conciencia explícita en la comedia de que el intento de violación se asienta sobre una cuestión de poder antes que de deseo sexual: el propio Fadrique admite que lo que lo mueve es la rabia contra Felisardo, por haber tratado de arrebatarle su fortuna y su prometida, «y es venganza tirana / más que apetito el logro de su hermana» (vv. 3071-3072). María se convierte, pues, en víctima del enfrentamiento entre ambos personajes masculinos.



Virgen y el Demonio por las almas de los mortales es descrito por este último como una partida de cartas en la que él tiene las de perder: «pues mi desdicha el juego así baraja, / que siempre te me opones con ventaja» (vv. 503-504). Recuerda, en este sentido, a algunos de los «naipes a lo divino» que se cultivaron en los siglos XVI y XVII, como una muestra más de la penetración de este juego en la literatura y los distintos aspectos de la vida cotidiana (Étienvre, 1990: 55-131). Con todo, ha de notarse que es el Diablo quien establece esta comparativa; en su única aparición en escena, la Virgen no se rebaja a hacer uso del léxico propio de lo que se ha definido como «ejercicio abominable» (v. 2649) y «tirana invención del ocio» (v. 2445).

#### 4. CONCLUSIONES

En su conjunto, el análisis precedente evidencia que la cuestión económica determina toda la trama de *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, y constituye también el fundamento del lenguaje metafórico mediante el que los distintos personajes expresan sentimientos, acciones e ideas. En consecuencia, el dinero se convierte en un elemento omnipresente que ejerce su poderosa influencia sobre todos los vínculos familiares y amorosos, así como sobre la propia integración de cada personaje en la sociedad a la que pertenece. Como se ha observado, y se adelantaba ya al comienzo, Acevedo examina con particular interés la injerencia de la pobreza y el mercantilismo sobre sus figuras femeninas, que, a pesar de constituir auténticos modelos de virtud, ven su honor e incluso su integridad física repetidamente amenazados. Junto a esta cuestión, ocupa un lugar central la defensa de la nobleza de sangre frente a la riqueza, así como la censura al vicio del juego, que viene a completar la imagen de lo que la autora presenta como una sociedad decadente, en la que solo la intervención divina hace posible la restauración de los valores morales de un supuesto pasado mejor. Desde este punto de vista, se trata de una comedia conservadora, en la que la fe católica y la nobleza de cuna (frente al poder creciente del dinero) se exaltan y quedan a salvo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Autoridades* = Real Academia Española (1726-1739), *Diccionario de Autoridades*, Madrid. Disponible en: <http://web.frl.es/DA.html> (fecha de consulta: 15/03/2019).
- Baranda, Nieves (2005), *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco Libros.
- Carrasco, Eva e Ismael Almazán (1994), «Prostitución y criminalidad en Cataluña en la época moderna», en Raphaël Carrasco (ed.), *La prostitution en Espagne. De l'époque des Rois catholiques à la Ile République*, Paris, Les Belles Lettres (Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 526), pp. 23-65.

- Chambers, Donna M. (2008), *From within the Birdcage: Societal Revelations in the Works of Ángela de Azevedo*, tesis doctoral, Washington D.C., Georgetown University.
- Díez Borque, José María (1976), *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- Díez Borque, José María (2016), «Dinero y clase social en la comedia de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *El dinero y la comedia española: XXXVII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2014*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 13-36.
- Doménech Rico, Fernando (1999), «Introducción» a Ángela de Azevedo, *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén. El muerto disimulado*, ed. Fernando Doménech Rico, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, pp. 5-28.
- Escabias, Juana (2013), *Ana Caro Mallén: reconstrucción biográfica y análisis y edición escénica de sus comedias*, Tesis Doctoral, UNED.
- Étienvre, Jean-Pierre (1990), *Márgenes literarios del juego: una poética del naípe. Siglos XVI-XVIII*, London, Tamesis.
- Ferrer Valls, Teresa (1998), «Mujer y escritura dramática en el Siglo de oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral», en Mercedes de los Reyes Peña (ed.), *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 11-32. Disponible en: <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/escritura.pdf> (fecha de consulta: 15/03/2019).
- Finn, Thomas P. (2015), «Virgins to the Rescue: Male Abdication and Female Empowerment in Ángela de Azevedo», *Laberinto Journal*, 8, pp. 15-42.
- Gascón, Christopher D. (1999), «The Heretical and the Heretical in Ángela de Azevedo's *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*», *Bulletin of the Comediantes*, 51, 1, pp. 65-81.
- Geisler, Eberhard (2013), *El dinero en la obra de Quevedo. La crisis de identidad en la sociedad feudal española a principios del siglo XVII*, traducción de Elvira Gómez Hernández, Kassel, Reichenberger.
- González-Barrera, Julián (2016), «Oro, monas y papagayos. El indiano en el teatro del Siglo de Oro», *Bulletin of Hispanic Studies*, 93, 7, pp. 757-71.
- Pérez, Mirzam C. (2012), *The Comedia of Virginity. Mary and the Politics of Seventeenth-Century Spanish Theater*, Waco (Texas), Baylor University Press.
- Pérez Molina, Isabel (1994): «Las mujeres y el matrimonio en el derecho catalán moderno», en Isabel Pérez Molina, Marta Vicente Valentín, Alba Ibero, Eva Carrasco de la Fuente y Antonio Gil (eds.), *Las mujeres en el Antiguo Régimen. Imagen y realidad (s. XVI-XVIII)*, Barcelona, Icaria, pp. 19-56.
- Provenzano, Serena (2018), *El teatro profano escrito por mujeres: estudio y edición crítica de Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen de Ángela de Azevedo*, tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Provenzano, Serena (2019), «La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 19, pp. 78-100. Disponible en: [http://anagnorisis.es/pdfs/n19/Provenzano\\_num19\(78-100\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n19/Provenzano_num19(78-100).pdf) (fecha de consulta: 14/02/2020).

- Soufas, Teresa Scott (1997), *Dramas of Distinction: A Study of Plays by Golden Age Women*, Lexington, UP of Kentucky.
- Urban Baños, Alba (2014), *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Zayas, María de (1994), *La traición en la amistad*, en Felicidad González Santamera y Fernando Doménech (eds.), *Teatro de mujeres del Barroco*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, pp. 30-172.

MAGDALENA WEGNER

(UNIVERSIDAD DE ADAM MICKIEWICZ DE POZNAŃ)

**«AMB DINERS S'ARREGLA TOT». LA  
PROBLEMÁTICA ECONÓMICA EN LA  
NOVELA NEGRA DE JAUME FUSTER Y  
MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN**



Es incuestionable que la economía siempre ha tenido un impacto relevante en el proceso de creación o consolidación de varios géneros literarios. Tanto el desarrollo como el retraso económico afectan a toda sociedad literaria y, de alguna manera, condicionan la realidad de las distintas comunidades humanas. Por lo tanto, como desde sus inicios la literatura ha pretendido reflejar las pasiones, los miedos y los sueños del ser humano para reflexionar sobre su posición en este mundo lleno de contradicciones, no es de extrañar que estos sentimientos busquen nuevos tipos de narrativa que intenten explicar cómo el dinero controla a toda la humanidad, recreando la batalla de David y Goliat, en este caso, del pobre y el rico, subrayando la división entre las distintas capas sociales. Así, el objetivo principal del presente estudio es comparar la novela negra de Jaume Fuster y Manuel Vázquez Montalbán escrita durante el tardofranquismo y la Transición hacia la democracia para ver cómo estos autores muestran las discrepancias entre los estratos más humildes y las élites, tomando en cuenta que son los escritores cuya obra pretende reflejar la problemática económica desde la perspectiva marginal.

Uno de los ejemplos más destacables de este fenómeno es, sin duda alguna, el nacimiento del género policíaco a mediados del siglo XIX. El éxito de la novela policíaca clásica, entendida como «un tipo de relato en el que se narra la historia de un crimen, cuyo autor se desconoce, y en el que, a través de un procedimiento racional hecho por, normalmente, un detective, basado en la observación e indagación, se logra descubrir al culpable» (Estébanez Calderón, 1996: 763), se debe a varias cuestiones ligadas a la economía de aquel entonces. Diana Cerqueiro (2010) alude a dos motivos que fomentan la creación de este género: el desarrollo técnico que introduce en las editoriales mejores máquinas impresoras y el crecimiento tanto de las urbes como también de la tasa de delincuencia. Así, los relatos detectivescos de Edgan Allan Poe, que inician la tradición mundial de este tipo de literatura, gozan de popularidad, ya que aprovechan lo que, de alguna manera, ha creado la economía.

Más adelante, de la novela policíaca se derivarán diferentes subgéneros, entre los cuales cabe destacar la novela negra norteamericana, cuyo eje narrativo gira en torno al detective tipo *hard-boiled*,<sup>1</sup> quien lleva a cabo un análisis profundo y realista

---

<sup>1</sup> Este subgénero recibe en inglés los calificativos de *tough* o *hard-boiled*, que se suelen traducir como ‘fuerte’ y ‘duro de pelar’, respectivamente, jugando con la analogía gastronómica del huevo que se vuelve duro al hervirlo. Como subraya Colmeiro (1994: 56) estas etiquetas designan «un estilo incisivo, unos personajes duros y una narrativa de acción violenta y trepidante, no

de la sociedad coetánea en la que se produce el crimen. El contexto del nacimiento de esta narrativa está íntimamente ligado a un paisaje urbano, a los ámbitos más miserables de una sociedad empobrecida debido a una serie de acontecimientos de gran resonancia en las primeras décadas del siglo XX. El crac del 1929 o la Ley Seca, entre otros, corroe una población que se ve amenazada por la violencia organizada y la corrupción de las instituciones estatales. Esta situación desfavorable plantea diferentes enfoques literarios que pretenden reflejar la desilusión ante la realidad, entre los cuales cabe mencionar las novelas *hard-boiled* de Dashiell Hammet y Raymond Chandler, con un esquema narrativo nuevo que se convertirá en uno de los modelos más utilizados para denunciar el régimen franquista y la problemática de índole económica en la España contemporánea.

## 1. LA NOVELA POLICÍACA EN ESPAÑA: RECORRIDO HISTÓRICO

### 1.1. Los principios del género policíaco en España

La tradición española del género policíaco se inicia con la publicación de la novela corta *El clavo* (1853) de Pedro Antonio de Alarcón; sin embargo, hay varios críticos que descartan esta idea. Buschmann explica que en España existen opiniones contrapuestas, destacando que «la novela policíaca de producción propia no era un género genuinamente español», a lo que añade lo siguiente: «contra ese reproche de falta de dignidad literaria, por un lado, y de españolidad, por otro, se opusieron, por ejemplo, Juan Madrid y Eduardo Mendoza, tomando como referencia la novela picaresca, que, según su opinión, estaba ya en los orígenes de toda literatura sociocrítica» (2002: 93). En este caso, Valles Calatrava recuerda que «su filiación (derivada de un relato original francés), fecha de publicación (cinco años antes del conocimiento en España de E. A. Poe a través de sus *Histoires extraordinaires* en la traducción francesa) y estructura (carencia de indagación y solución racional estricta) la inscriben más bien en la tradición de las *causes célèbres*» (2002: 141). Parece que la primera muestra de literatura policíaca española se encuentra en los cuentos de Emilia Pardo Bazán. Colmeiro destaca que «su interés por la temática policíaca va más allá de la pasajera moda popular y deja entrever una preocupación suya más amplia por la criminalidad en todos sus aspectos sociales y psicológicos» (1994: 106). Lo que es posible observar en esta etapa son las deficiencias de los literatos que deseen continuar lo logrado hasta este momento. La pobre vertiente creadora se empareja con el inicio de una labor importante: la traducción de novelas inglesas y

---

necesariamente “policíaca”». El detective *hard-boiled* se convierte en un *flâneur* que, debido al continuo contacto con la violencia, tiene que crear una especie de capa defensiva, entendida como su actitud ruda y desilusionada que, a veces, lo transforma en el antagonista.

francesas. La traducción y edición de las primeras novelas policíacas extranjeras alcanzan el primer momento de auge espectacular desde principios de siglo hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial. Arthur Conan Doyle se convierte en el autor más popular, provocando «la fiebre holmesiana extendida por el resto de Europa» (Colmeiro, 1994: 97). Se considera que su primera obra vertida al castellano es *A Study in Scarlet*, traducida como *Estudio en rojo* (1906, reimpresión dos años más tarde).

Varias de las publicaciones de este tipo se inscriben en lo que se denomina como «literatura de quiosco», que forma parte de la «cultura popular», vinculada tradicionalmente con la «literatura de masas» de poca calidad; sin embargo, Colmeiro intenta aclarar esta confusión, diciendo que «la realidad del hecho literario es mucho más compleja que la división entre literatura de kiosco y literatura de librería y no admite fácilmente estas simplificaciones» (1994: 22).

Cuando en España se sigue la línea de la novela policíaca clásica trazada por Arthur Conan Doyle y Agatha Christie, como ya hemos mencionado, en los Estados Unidos este género sufre una gran transformación, creando la novela *hard-boiled*, traída a Europa bajo el nombre de «novela negra».<sup>2</sup> La etapa de la dictadura franquista se caracteriza, en especial, por el fuerte marco de la censura, haciendo difícilísimo introducir este tipo de narrativa en España debido a la imposibilidad de mantener dos de las características fundamentales, es decir, ubicar la trama en un espacio urbano y temporal reconocible, por un lado, y, por el otro, denunciar abiertamente la corrupción del sistema. Según Valles Calatrava, «el inicio de una escritura autóctona de relatos policíacos más firme tiene lugar a fines de los años cincuenta y en la década siguiente» (2002: 145), proponiendo el momento concreto a partir del cual este fenómeno se hace más visible; en el año 1953 se publica *El inocente* de Mario Lacruz, que en opinión de Colmeiro «es una obra de difícil situación en el espacio literario de la posguerra española; sin encajar cómodamente dentro de los parámetros de la novela social de la época ni tampoco dentro de la tradición policíaca de la novela popular escrita a destajo» y añade que «la obra de Mario Lacruz hace inservible la convencional barrera entre literatura y subliteratura» (1994: 140). En este mismo período comienza a publicar Manuel de Pedrolo, poniendo las bases para la novela negra en catalán con *Es vessa una sang fàcil* (1954).<sup>3</sup> La trascendencia de sus obras

---

<sup>2</sup> Los primeros textos de C. J. Daly (1889-1958), Dashiell Hammet (1894-1961) y Raymond Chandler (1888-1959) que se pueden considerar de subgénero negro fueron publicados en la revista *Black Mask*. Más tarde, la novela *hard-boiled* fue introducida en Europa cuando la editorial francesa Gallimard empezó a publicar traducciones de obras anglosajonas, en su mayoría bajo la denominación de *Série Noire*, por ser las tapas de dichos libros de color negro. A pesar de que, según Colmeiro, «esta carencia de una terminología especializada tiende a crear cierta confusión», la novela negra se acaba adoptando en España e Hispanoamérica (1994: 56).

<sup>3</sup> *Es vessa una sang fàcil* fue escrita en 1952 y publicada dos años más tarde. La traducción al castellano sale en 1988 bajo el título de *Sangre a bajo precio*.

subyace en diversos factores, entre los cuales merece la pena subrayar un objetivo principal de tipo ideológico, consistente en crear un público lector de obras en lengua catalana no necesariamente culto, sin contar con las instituciones habitualmente necesarias para ello. Otro aspecto relevante, pero al mismo tiempo bastante anecdótico, es que Pedrolo, en un momento de su vida, trabajó como detective privado. Se le considera como uno de los impulsores de la novela policiaca escrita en catalán, junto con Rafael Tasis y Jaume Fuster.

Como ya hemos visto, los cambios políticos, económicos y sociales contribuyen al desarrollo o al retraso del género policiaco en España, lo que Colmeiro describe como «una historia truncada y a saltos, con momentos de gran efusión y otros de letargo», refiriéndose a la tradición autóctona de este género (1994: 18). La década de los años cincuenta fue una etapa llena de contradicciones en la cual España, por un lado, logró muchos éxitos en la arena internacional, pero, por otro, empeoró su situación interna. Como subraya Tuñón de Lara, entre 1951 y 1952 la tasa del ingreso nacional per cápita supera la anterior a la Guerra Civil; no obstante, la autarquía en la política económica y el alto nivel de burocracia frenan el proceso de industrialización (2012: 601). Parece que el año 1953 acelera este procedimiento gracias a los Pactos de Madrid, firmados con los Estados Unidos y España, que todavía sigue viviendo bajo la dictadura de Franco. Según estos acuerdos, se instalan cuatro bases estadounidenses en el territorio español a cambio de ayuda económica y política, lo que supone para España el reconocimiento oficial del régimen franquista en la arena internacional. A parte de ello, es indispensable subrayar otras cuestiones, como el futuro concordato con la Iglesia católica y la integración definitiva en el bloque occidental tras el aislamiento sufrido tras la Segunda Guerra Mundial. En efecto, el país empieza a formar parte de las Naciones Unidas (1955) y la OCEC (1958). Paradójicamente, cuando España logra estos hitos en el extranjero, dentro del país se siente una cierta tensión política, por ejemplo, por la revuelta estudiantil de 1956 y la detención de Dionisio Ridruejo por abandonar la Falange, o por las huelgas y manifestaciones en los sectores industriales en el País Vasco y Cataluña (Tuñón de Lara, 2012: 601). Como destacan Sánchez Lissen y Sanz Díaz, ante la abundante bibliografía sobre el Plan de Estabilización español de julio de 1959,

se desprende la existencia de un amplio consenso entre los economistas españoles, al reconocer estos que se trató de una operación clave para marcar un nuevo y adecuado rumbo de la economía española, basado tanto en la liberalización económica como en el fomento de su internacionalización, mediante la puesta en marcha de un programa de medidas coordinadas de carácter monetario y fiscal (2015: 11).

Así, su objetivo principal fue sacar al país de la autarquía anterior y también iniciar una época caracterizada por una apertura económica que posibilitara el surgimiento de una incipiente clase media. Aunque las reformas no llevaron consigo

el final de la censura, sí que se produjeron ciertos cambios: llegaron aires de cambio cultural del extranjero y el público se empezó a interesar por géneros nuevos.

## 1. 2. La novela negra española y el «(pre)-posfranquismo»

Durante los años sesenta se observan algunos signos de cambio en la sociedad española, justo después de varias reformas llevadas a cabo con las consiguientes transformaciones económicas, sociales y culturales. Colmeiro enumera aquí, por ejemplo, la industrialización del país, la llegada masiva del turismo, la relativa liberación que supone la Ley de Prensa, la creciente escolarización y el decreciente fervor religioso (1994: 165). Poco a poco, la sociedad comienza a mostrar su desilusión general con la situación política, que dará pie a numerosas huelgas de obreros y estudiantes. Aunque la dictadura sigue tan activa como siempre, se puede hablar de un lento proceso de debilitación del régimen franquista, lo que provoca la creación del término «pre-posfranquismo».<sup>4</sup> Según Balibrea, los cimientos para la futura transformación política, social y económica se ponen un poco antes de 1975, lo que, hoy en día, se conoce como “una transición de espíritu moderado y pactista hacia la democracia liberal y la monarquía constitucional” (2002: 111). Por lo tanto, esta etapa, llamada también “tardofranquismo”, que se da a finales de los sesenta y comienzos de los setenta, se caracteriza por “un notable crecimiento en el número de estudiantes universitarios, una cierta liberalización censorial, la creación de un público lector de base relativamente amplia compuesto de las capas más instruidas de población” (Colmeiro, 1994: 166). Es entonces cuando destaca Francisco García Pavón, creador del ciclo protagonizado por Plinio y de una novela costumbrista y humorística, donde la intriga criminal se desarrolla en un segundo plano debido a la preocupación por el lenguaje, con la clara intención del ennoblecimiento del género policíaco, cosa que también se puede asociar a la novela policíaca de calidad.

Desde el inicio de los años setenta, se produce en España una inflexión importante que permite, finalmente, hablar de la existencia de novela negra. En este momento, el país sufre una gran convulsión social, no únicamente por el cambio político sino por los cambios estructurales que se llevan a cabo en todos los ámbitos: la reconversión industrial, la violencia en auge, el consumo de drogas, el paro juvenil, la mercantilización de la vida, etc. Así, a la muerte de Franco, aparece una oleada de escritores y obras –fundamentalmente en castellano y catalán-, que ubican sus tramas en un espacio reconocido como propio por el público y, lo que parece más importante,

---

<sup>4</sup> Eduardo Mendoza lo utiliza en *El misterio de la cripta embrujada* (1978) para describir este período en el cual se sienten las transformaciones llevadas a cabo en el país van rumbo a la terminación de la dictadura, aunque la única opción para acabarla es a través de la muerte del dictador.

usan el discurso realista de la novela negra para denunciar lo que Resina vincula con la «frustración de las grandes esperanzas con que se había llegado al poder» (1997: 57-59). Aparte de la apertura en el mundo literario, la muerte de Franco abre un nuevo período en la historia de la España contemporánea, la Transición. El problema surge en el momento de establecer el final de esta etapa, es decir, entre los historiadores u otros especialistas circulan varias propuestas en cuanto a la fecha de su fin. Así, se menciona el 1977 por celebrarse las primeras elecciones democráticas, el 1978 por la aprobación de la Constitución y el 1982 por la victoria del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), por bien que es esta última propuesta la que suele mencionarse como el fin oficial del proceso de tránsito hacia la democracia. Balibrea destaca que la Transición «se traduce, por una parte, en un aumento de las capas sociales medias, con mayor poder adquisitivo, crecientemente urbanas, y con capacidad de consumo cultural masivo, y, por otra parte, en un fortalecimiento de la economía del país –aunque muy desigual en la distribución de sus beneficios a la población» (2002: 112). La sociedad española se maravilla con las oportunidades que les brinda un mundo nuevo que nunca antes han visto ni conocido, y por eso, crean una vasta ilusión colectiva que, de repente, entra en colisión con la realidad.

Finalmente, la novela negra puede servir de herramienta a toda una generación para describir una realidad con varios fenómenos infames a denunciar, como por ejemplo la corrupción, la desigualdad o la crisis de valores, que reflejan perfectamente la decadencia en la que se encuentra el país. Hay que tener en cuenta también los factores que, en palabras de Valles Calatrava, «han coadyuvado a esta renovación» del género (2002: 146). Entre ellos destaca la actitud del mercado, que ha auspiciado el apoyo editorial a las novelas policíacas peninsulares, sobre todo a partir de 1979, hecho que se percibe en la creación de colecciones especializadas como *Novela Negra* o *Cosecha Roja*. Su extensa lista de autores está encabezada por Juan Madrid, Andreu Martín, Eduardo Mendoza o Arturo Pérez-Reverte; no obstante, sus impulsores más relevantes, aquellos que restauran y ponen en órbita la novela negra en castellano y en catalán respectivamente, son Manuel Vázquez Montalbán y Jaume Fuster. Así, con *Tatuaje* del 1974 y *De mica en mica s'omple la pica* del 1972 (traducida en 1985 como *El procedimiento*) se inicia la etapa de mayor y mejor producción de narrativa policíaca, siguiendo el esquema del *hard-boiled* norteamericano.

## 2. LAS NOVELAS POLICÍACAS DE JAUME FUSTER Y MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

El carácter excepcional de la narrativa de estos autores subyace en varios aspectos, entre los cuales cabe destacar la selección de su lengua de creación. Es decir, Vázquez Montalbán, siendo uno de los mejores conocedores de la cultura catalana escribe sus novelas negras en español al ser su lengua materna, dándoles así

una mayor divulgación, mientras que Fuster se mantiene fiel a la lengua catalana, consolidando la literatura de género y buscando un tipo de lector nuevo para que la literatura en catalán llegara a más público.

En el caso de la novela negra de Vázquez Montalbán se suele subrayar los rasgos característicos de sus personajes, que, en opinión de Sánchez Zapatero y Martín Escribà, «son conscientes de que, por mucho que resuelvan los asuntos delictivos que han de afrontar, la estabilidad y la paz jamás lleguen a la sociedad, corrompida por el mal funcionamiento de sus instituciones y regidores» (2011-2012: 48). La creación de Pepe Carvalho, el detective privado que protagoniza la saga,<sup>5</sup> sirve, en palabras de Colmeiro, «de crónica de un tiempo histórico marcado por la tónica del desencanto, la desorientación, la crisis de valores establecidos y la sensación de vacío provocado por su desaparición» (1996: 192). El investigador y otros personajes secundarios suelen protagonizar también otras publicaciones del autor. Izquierdo nota en este uso la técnica del *collage*, permitiendo a los lectores reconocer algunos fenómenos y ayudándoles de este modo a vincular y comprender mejor los complejos procesos políticos, sociales y culturales de la producción literaria de Vázquez Montalbán, cosa que provoca una sensación de continuidad (2004: 97).

Su obra resulta original por el abundante empleo de la gastronomía, dándole un aire costumbrista. Pepe Carvalho es un gran cocinero y exquisito gourmet. Resulta que la novela negra del desencanto, como la denominan Sánchez Zapatero y Martín Escribà, ha tenido varios continuadores, que retoman los rasgos definitorios de la serie para poder utilizarlos como vehículo de denuncia social en otros rincones del mundo. Así, Jean Claude Izzo, Andrea Camilleri y Petros Márkaris crean su narrativa tomando como un punto de partida el ejemplo español y, de esta manera, nace la novela negra mediterránea, que sigue desarrollándose aunque Carvalho termine sus investigaciones por la repentina muerte de Vázquez Montalbán en Bangkok de un infarto.

Sin duda alguna, Jaume Fuster es el escritor que consolida la novela negra en catalán. Como destaca Martín Escribà, es «lector voraç de narrativa criminal, admirador dels clàssics europeus i nord-americans i mogut per l'esperit de prosseguir el llegat deixat per Rafael Tasis i, sobretot, Manuel de Pedrolo» (2018: 19).<sup>6</sup> Aunque su obra literaria no sea tan vasta ni haya sido tan estudiada como la de Vázquez Montalbán, cabe destacar la trascendencia de su creación, en una lengua minorizada

---

<sup>5</sup> La saga *Carvalho* comienza con la novela *Yo maté a Kennedy* (1972), pero esta suele ser considerada como una novela experimental. Así, la primera novela negra de la serie es, como ya hemos señalado, *Tatuaje* (1974). Se trata de un conjunto de más de 20 obras publicadas hasta la edición póstuma de *Milenio Carvalho* en 2004.

<sup>6</sup> «Es lector voraz de narrativa criminal, admirador de los clásicos europeos y norteamericanos y movido por el espíritu de proseguir el legado dejado por Rafael Tasis y, sobre todo, Manuel de Pedrolo». (Traducción por parte de la autora de esta y todas las citas catalanas).

con escasa tradición autóctona. La situación en la cual empieza a escribir Jaume Fuster no es nada favorable, ya que la década de setenta viene acompañada de una gran crisis editorial en Cataluña que comporta el cierre de la colección emblemática del género, *La Cua de Palla*. Lo más importante para este autor es poder crear un público, lo más amplio posible, en paralelo con el desarrollo de una normalización cultural que permita el empleo del catalán en la totalidad de registros literarios. Esta postura no solo se observa en Fuster, puesto que otros autores la comparten: Jaume Cabré, Joaquim Carbó o Montserrat Roig, entre otros. Además, en su carrera literaria destacan los estudios sobre la «novel·la de lladres i serenos», como suele denominarse en catalán el género policíaco.

Estas novelas también reflejan la situación coetánea y sus dilemas, en este caso, la de la Cataluña del tardofranquismo y la Transición. A través de los ojos de Enric Vidal y Lluís Arquer, que son sus detectives, experimentamos la desilusión existencial, las discrepancias entre clases sociales y la lucha con el mal encarnado en las decisiones políticas de los ricos y poderosos; el resultado de tal lucha suele ser injusto. Al haber sido traducido al castellano, el legado de Fuster sigue siendo un ejemplo para los autores del género de otros lugares de España, a pesar de su muerte prematura de cáncer en 1998.

### **3. LA PROBLEMÁTICA ECONÓMICA DEL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN EN *DE MICA EN MICA S'OMPLE LA PICA* (1972) Y *LOS PÁJAROS DE BANGKOK* (1983)**

Para llevar a cabo un análisis de la problemática económica del tardofranquismo y la Transición en España hemos escogido dos novelas que trazan las líneas temporales de los períodos históricos mencionados anteriormente, como son *De mica en mica s'omple la pica* y *Los Pájaros de Bangkok*.

Ambas obras muestran cierto parecido a la hora de retratar los problemas económicos, ya que intentan presentar un cuadro realista de la sociedad jerarquizada por el dinero y el poder. Sus protagonistas respectivos, Pepe Carvalho y Enric Vidal, se relacionan con las clases más bajas: el primero desprecia a los ricos y suele pasar su tiempo libre con el grupo de amigos que le ayuda en sus pesquisas o en las tareas domésticas; el segundo forma parte de los desfavorecidos y subraya la necesidad de buscar algún trabajo que le asegure estabilidad económica. Ambos se encuentran en un momento difícil de sus vidas, explicado a través de la España coetánea.

Carvalho no está al día en el pago del alquiler, discute con otras personas sobre la inflación y la situación en el mercado inmobiliario que, bastante irónicamente, compara con las ventajas derivadas de la muerte de Franco, ya que nota «más crema de leche en los supermercados» (1983: 25). En esta entrega intenta resolver tres misterios: el fraude en la empresa familiar de los Daurella, el asesinato de Celia Calaix y la desaparición de su amiga Teresa Marsé en Tailandia. En realidad, no le

atrae trabajar para las clases sociales más altas, pero, debido a la crisis económica, decide aceptar la oferta del viejo Daurella, puesto que el salario que le proponen es bastante alto. Por otro lado, nadie le contrata para investigar el asesinato de Celia Calaix, del cual se entera por la prensa. Intenta encontrar a los culpables entre los allegados y les ofrece su ayuda a un precio desorbitado. Los sospechosos rechazan su oferta y todos por razones económicas: dos de ellos parecen demasiado avaros y una tercera, demasiado pobre para contratarlo. Se trata de Marta Miguel, una profesora universitaria que imparte clases de historia de la pedagogía. Su caso es un buen ejemplo de víctima de los cambios socioeconómicos, por lo cual vale la pena acercarse a este personaje. Se nota que no es de Barcelona, puesto que, como se dice en el texto, tiene «un acento raro, un acento de provincia fronteriza, de qué provincia no importa» (1983: 61), identificándose más bien mediante sus orígenes:

Usted no puede imaginarse lo que era yo cuando llegué a esta ciudad recién terminado el bachillerato en una academia de mi ciudad. Dos profesores para cuatrocientos alumnos y en una clase todos los que queríamos hacer bachillerato o comercio o profesorado mercantil, fueran del curso que fueran. Y venga machacar, machacar. Todo de memoria. Aún me sé la definición de Historia que estudié en la academia (1983: 61).

El relato también muestra su insatisfacción ante el estado de la educación: «cuando veía a aquellos burguesitos tranquilos y ricos jugándose el curso corriente delante de la policía, se sublevaba» (1983: 62). Este personaje también refleja las discrepancias entre las clases sociales a la hora de analizar su vida cotidiana: vive en un piso pequeño que comparte con su madre, o «veintinueve kilos de anciana metidos en una silla de ruedas gigantesca, una cabecita morada en la que se movían dos ojos inmensos fijos» (1983: 100). Lo único que puede permitirse es la comida que le traen los parientes del pueblo: algún embutido de Salamanca, vino del Bierzo y tortilla de patatas que le sobra. *Los Pájaros de Bangkok* es una novela en la cual sobresale el papel de la gastronomía, puesto que varios fragmentos profundizan en la problemática económica vista desde la perspectiva culinaria. La historia de Marta acaba como si fuera una tragedia griega que la predestina a un desenlace fatal por el hecho de pertenecer a los estratos humildes: es ella quien mata a Celia Calaix, y lo justifica diciendo que «estaba convirtiéndome en nada, en menos que nada, en un animal sucio al que echaba de su casa» (1983: 235).

La problemática económica en *De mica en mica s'omple la pica* se parece a la de *Los Pájaros de Bangkok* si comparamos a sus respectivos protagonistas. Así, el detective Vidal también está en el paro y la única oportunidad de ganarse la vida es una oferta que le proporciona su hermana, Júlia. No se sabe exactamente a qué se dedica la mujer, pero podemos deducir que es una especie de prostituta, o más bien, una “señorita de compañía” de hombres adinerados, Vidal intenta entender la actividad de su hermana; sin embargo, no le interesan tanto dichas reflexiones

morales, sino que Júlia cobra mucho dinero. El trabajo que proponen a Vidal es bastante misterioso: “Andreu [Rodergues] està buscant un xicot espavilat, que tingui carnet de conduir i passaport. Diu que pagaran bé” (2016: 60).<sup>7</sup> El hombre decide reunirse con Rodergues para discutir más detalles y está satisfecho con la oferta; sin embargo, le espía hablando por teléfono y se percata de que buscan a un gamberro (*brètol*, en catalán) capaz de todo por dinero. La indignación le lleva a tomar medidas bastante drásticas, es decir, cambia su actitud hacia Rodergues y también sus exigencias:

Escolteu, Rodergues: darrera tot això hi ha un negoci brut. I si m'he d'embrutar les mans vull, també, untar-me-les d'oli. I d'oli d'oliva, del bo i milloret. Digueu als qui organitzen l'operació que vull parlar amb ells. Sé que us cal un brètol capaç de tot per una mica de calé. Jo sóc aquest brètol, ben cert; però el calé ha de ser més llarg. M'enteneu..., oi que m'enteneu? (2016: 69).<sup>8</sup>

El momento en el cual se da cuenta de su posición en la jerarquía (la cual se construye en base al dinero) es cuando cambia su conducta hacia los más poderosos. El negocio sucio fue la ficcionalización de un caso real, ya que, como afirma Fuster (Pagès, 2013):

Doncs el Joan Anton Benach em va informar a l'època d'un cas concret, d'una persona important, coneguda, que passava els seus diners a Suïssa i que al mateix temps havia tancat la fàbrica al·legant bancarrota. I jo em vaig fer la pregunta: «¿Com es fa, això de passar tants diners?», perquè no era l'època d l'enginyeria econòmica, com ara, sinó que els diners tenien una presència material; els diners eren bitllets. I aleshores, per contestar-me aquesta pregunta, i problemement per explicar la història d'una corrupció, d'una corrupció lògica en un règim de corrupcions com era el franquisme, se'm va acudir la millor forma de trampear la censura a través del gènere negre.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> «Andreu está buscando un chico espabilado, que tenga carné de conducir y pasaporte. Dice que pagarán bien».

<sup>8</sup> «Mire, Rodergues: detrás de todo esto hay un negocio sucio. Y si me he de ensuciar las manos quiero, también, untármelas de aceite. Y de aceite de oliva, del mejorcito. Diga a los que organizan la operación que quiero hablar con ellos. Sé que necesita un granuja capaz de todo por un poco de pasta. Yo soy este granuja, cierto, pero la pasta tiene que ser larga. Me entiende, ¿no? ¿Verdad que me entiende?».

<sup>9</sup> «Pues Joan Anton Benach me informó en la época de un caso concreto, de una persona importante, conocida, que pasaba su dinero a Suiza y que al mismo tiempo había cerrado la fábrica, alegando bancarrota. Y yo me hice la pregunta: ¿y cómo se hace eso de pasar tanto dinero? Porque no era la época de la ingeniería económica, como ahora, sino que el dinero tenía una presencia material; el dinero eran billetes. Y entonces, para responderme esta pregunta, y probablemente, para explicar la historia de una corrupción, de una corrupción lógica en un régimen de corrupciones como era el franquismo, se me ocurrió la mejor forma de trampear la censura a través del género negro».

La trama comienza a complicarse por el uso de diferentes líneas temporales y, por eso, el lector va conociendo los sucesos sin un orden cronológico, cosa que, de alguna manera, puede reflejar el estado mental del protagonista, puesto que un día Júlia aparece muerta en extrañas circunstancias. Esto seguramente cambia la forma de percibir el mundo del detective, como si no supiera hasta qué punto experimenta lo que está pasando en ese momento o como si se mezclara el presente con hechos del pasado. Sospecha que el encargo que ha realizado habría sido el causante del asesinato de su hermana, dado que no se cree la versión oficial de la policía. Enric se siente amenazado por los “peces gordos” que quieren utilizar su poder y, de hecho, toda la sociedad está corrompida.

#### 4. CONCLUSIONES

Concluyendo, las novelas negras analizadas de Fuster y Vázquez Montalbán reflejan una problemática de índole económica de un modo muy similar por la siguiente razón: las tramas dan salida a las emociones negativas provocadas por acciones malévolas que contribuyen a la degeneración de la sociedad. La elección de esta modalidad narrativa es un acto intencionado porque, gracias a su formato de rasgos simples, se puede transmitir un mensaje casi de tono didáctico a un público más amplio, permitiendo unir a todos los colectivos que se sienten traicionados por la realidad del poder. Esto hace que la novela negra se transforme en un vehículo universal de denuncia social, ya que no importa donde se dé la corrupción. Dichas obras, pues, se convierten en medios de crítica, crónicas de ese desencanto, poniendo una gran énfasis en la inestabilidad laboral y todo aquello relacionado con la economía. Y, refiriéndonos ya a la situación de hoy en día, realmente asusta la actualidad de estos textos a pesar de su anclaje en el pasado, como si –parafraseando el título de este trabajo– el dinero todavía pudiera arreglarlo todo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Balibrea, Mari Paz (2002), «La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación», *Iberoamericana*, II, 7, pp. 111-118.
- Buschmann, Albrecht (2002), «La novela negra española. Presentación», *Iberomerica*, II, 7, pp. 92-96.
- Carqueiro, Diana (2010), «Sobre la novela policíaca», *Ángulo Recto, Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2, 2. <https://webs.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/varia01.htm> (fecha de consulta: 30/06/2019).
- Colmeiro, José F. (1994), *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.

- Colmeiro José F. (1996), *La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, Miami, North South Center Press.
- Estébanez, Calderon, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- Fuster, Jaume (2016), *De mica en mica s'omple la pica*, Barcelona, Ed. 62 (1ª edición de 1972).
- Izquierdo, José María (2004), «Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003): El escriba y la ciudad democrática», *Moderna Språk*, XCIII, 1, pp. 94-107
- Martín Escribà, Àlex (2018), *Jaume Fuster, gènere negre sense límits*, Barcelona, Alrevés.
- Pagès, Rosa (2013), «Jaume Fuster i l'ofici d'escriure», <http://dellibrealssdits.blogspot.com/2013/10/jaume-fuster-i-lofici-descriure.html> (fecha de consulta: 30/06/2019).
- Resina, Joan Ramon (1997), *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos.
- Sánchez Lissen, Rocío y María Teresa Sanz Díaz (2015), «El Plan de Estabilización español de 1959: Juan Sardá Dexeus y la economía social de mercado», *Investigaciones de historia económica: revista de la Asociación Española de Historia Económica*, 11, 1, pp. 10-19.
- Sánchez Zapatero, Javier y Àlex Martín Escribà (2011), «La novela negra mediterránea: crimen, placer, desencanto y memoria», *Pliegos de Yuste: revista de cultura y Mediterráneo*, pp. 45-54.
- Sánchez Zapatero, Javier y Àlex Martín Escribà (2013), «Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto», *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 1, 1, pp. 46-62.
- Tuñón de Lara, Manuel (2012), «Hiszpania pod dyktaturą Franco», en Antonio Domínguez Ortiz, Julio Valdeón Baroque & Manuel Tuñón de Lara, *Historia Hiszpanii*. Trad. de Szymon Jędrusiak, Cracovia, TAIWPN UNIVERSITAS, pp. 592-607 (1ª edición de 1991).
- Valles Calatrava, José R. (2002), «Los primeros pasos de la novela criminal española (1900-1975)», *Iberoamericana*, II, 7, pp. 141-149.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1983). *Los pájaros de Bangkok*, Barcelona, Planeta.