



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea

*Tres novelas cortas del exilio republicano
español: “La hora del odio”, “La trampa”
y “La raya oscura”*

Relatore
Prof. José Pérez Navarro

Laureanda
Angela Moro
n° matr.1130891 / LMLLA

Anno Accademico 2017 / 2018

Agradecimientos

Para esta difícil página, que tiene que ser la primera pero que ha sido la última que escribí, quiero remitirme a la intensidad y a la brevedad, como la de los relatos convocantes en este trabajo.

Voy empezando por mis Directores de Tesis, aunque este marbete no es suficiente para expresar el papel que desempeñaron y desempeñan en mi carrera. Gracias al Profesor Fernando Valls, por mil razones, entre las cuales el apoyo y la confianza que siempre me dedica, por animarme a ir a la Universidad Autónoma de Barcelona, donde ha sido un honor trabajar con él y recibir sus sugerencias preciosas, por su método riguroso para encarar las maravillas de la que afortunadamente no puede reducirse a una ciencia dura, por ejercer de guía imprescindible y sabio que me ha encaminado hacia la única ruta por la cual puedo andar sintiéndome centrada.

Gracias al Profesor José Pérez Navarro, por inyectarme la energía que necesitaba para este viaje, tanto físico como metafórico, por su incombustible atención en corregir mis errores y empujar mi investigación con interés y cuidado, todo ello felizmente compatibilizado con la libertad concedida gracias a una profunda confianza de la cual soy agradecida.

Gracias al Profesor Manuel Aznar Soler, por permitirme tomar parte en los congresos del GEXEL, por proporcionarme un volumen esencial sobre el exilio español en Bretaña y, sobre todo, por compartir conmigo su sabiduría.

Gracias a la Profesora Francisca Montiel Rayo, por su amabilidad en ayudarme con el capítulo sobre Luisa Carnés, señalándome pistas y bibliografía útiles.

Índice

Introducción	9
1. El exilio literario republicano: ausencia de presente, presencias de ausentes	15
1.1. La terapia de la escritura	15
1.2. ¿Hubo dos Españas exiliadas?.....	17
1.3. La dificultad de las categorías	21
2. Una estética de la brevedad: teoría e historia de la novela corta como género literario	25
2.1. La cenicienta de la literatura	25
2.2. Las principales diferencias entre <i>novela</i> y <i>novela corta</i>	27
2.3. Los elementos definitorios de la <i>novela corta</i>	31
2.4. Breve recorrido por la historia de la <i>novela corta</i>	38
3. “Como un papel en blanco”: la ficcionalización de una biografía en Luisa Carnés.....	47
3.1. Una vida tópica: ser mujer y ser exiliada	47
3.2. <i>La hora del odio</i> : distanciarse y omitir para escribir.....	52
4. “Lo que no se puede decir no se puede defender”: eludir para superar en la obra de Paulino Masip	67
4.1. Entre compromiso y evasión: la vida de un autor poco trabajado.....	67
4.2. <i>La trampa</i> : escamoteos para sobrevivir a la muerte y al olvido.....	71
5. “Al otro lado del charco”: intento de acercarse a la realidad del exilio por Segundo Serrano Poncela.....	91
5.1. Un caso biográfico y literario de <i>damnatio memoriae</i>	91
5.2. La ambigüedad del yo en la <i>La raya oscura</i>	95
Conclusión	109
Bibliografía	111
Resumen en italiano	117

*¡Qué desterrado, qué ausente
es estar donde uno está!*
Pedro Salinas

Introducción

Mi tesis se sitúa en el cruce entre dos caminos que han permanecido paralelos durante muchas décadas. Por un lado, se tomarán en consideración tres autores del exilio republicano español. Por otro, se analizará el género literario de la novela corta. La literatura funciona como mínimo común denominador en esta doble ruta, tanto histórica como teórica.

Abarcar el exilio en su complejidad supone preguntarse por sus consecuencias en las vidas de los que lo padecieron. En particular, mi trabajo apuesta por una perspectiva literaria ya que ahonda en escritores que compusieron sus obras desde el destierro. Es preciso fijarse en cómo hay que estudiar a ese grupo y, hasta ahora, la opción más adecuada y ecuánime es la de incluir a los autores exiliados en la historia general de la literatura nacional, para que no se metan en un gueto epistemológico del cual solo con mucha faena podrían salir. En efecto, la producción de dos literaturas paralelas junta a la dificultad, de lejanía y de censura, con la cual las obras compuestas en el exilio llegaron a España solo puede solucionarse con una lectura unida de ambas rutas, rompiendo categorías y cronologías. Sobre estas últimas, es necesario enterarse de que tanto la censura como el exilio impidió que los libros tuvieran vida en el momento en que fueron gestados. En este sentido, Francisco Ayala postula el desajuste que se produjo entre los escritores y su potencial público que va diluyéndose conforme el desarraigo con la patria se hace más hondo. Uno de sus ensayos más conocidos: “¿Para quién escribimos nosotros?” apunta a la pérdida de contacto con los lectores que equivale a un auténtico exilio, ya que sabía bien que el intelectual que no se expresa en público no existe. De hecho, el exilio republicano a raíz de la Guerra Civil española supuso el abandono del propio suelo, de un espacio reconocible, fue un viaje que acarreó a menudo la necesidad de adoptar una nueva y distinta identidad que puede llegar a ser fragmentaria y residual. Por no ser una categoría completamente aceptada, el exilio intensifica la sutil relación entre lenguaje y realidad, puesto que se tiene que manejar la ambivalencia de la palabra errante, sin la protección de un hogar donde pueda abrigarse con un único significado.

Decidí llevar a cabo mi trabajo de investigación en la Universidad Autónoma de Barcelona que acoge desde 1993 al GEXEL (Grupo de Estudio del Exilio Literario) que se plantea como tarea prioritaria la reconstrucción de la memoria histórica, cultural y literaria del exilio republicano español de 1939, empeño de evidentes implicaciones éticas y políticas, además de culturales. Cuando la Guerra Civil ya no es para la mayoría de la sociedad española sino un capítulo más en la historia del siglo xx, se puede constatar que en la literatura parece no haber terminado. En armonía con las palabras de Ayala que se acaban de recordar, es indudable que el mejor homenaje a un escritor, vivo o muerto, consiste en leerlo, lo cual es particularmente difícil en el caso del exilio. Porque, al margen de aquellos autores cuya obra ha sido total o parcialmente recuperada, una gran parte de los escritores exiliados nos son aún hoy inaccesibles, ya que muchos de sus libros no figuran en bibliotecas públicas, catálogos editoriales o librerías. En suma, todavía quedan escritores exiliados a quienes la política del franquismo condenó al silencio y al olvido, a cuyas obras los lectores españoles todavía no pueden acceder. Por eso es urgente reparar esta injusticia y saldar esa deuda moral contraída con aquellos españoles que pagaron con el destierro forzoso su fidelidad a la legalidad democrática republicana. Olvidarse del exilio, ahora que aún puede reconstruirse buena parte de su historia documental y literaria, sería para estos intelectuales su segunda muerte, acaso ya definitiva.

En este marco de exclusión y marginalidad, mi tesis se ocupa de tres autores a los que no se les ha prestado todavía la atención que merecen. El panorama trata de ser lo más heterogéneo posible, precisamente para acoger voces muy distintas, pero de la misma manera paradigmáticas y representativas de la fractura que supuso el exilio. El hecho de emplear el género literario de la novela corta es en lo coinciden estos autores.

En efecto, en el conjunto aceptado de los géneros literarios, la llamada novela corta o bien *short story*, *novella* o *nouvelle*, ha sido el menos explorado y el más controvertido en su análisis. Cabe destacar que el rasgo idiosincrásico de la novela corta no es la mera brevedad sino la precisión, la intensidad y la concisión narrativa. La extensión reducida es consecuencia, y nunca causa, de sus intrínsecas características. Esa condensación conceptual y formal cuaja en una estructura

fronteriza con el cuento y la novela y, por lo tanto, difícil de situar entre los géneros narrativos. La tendencia a lo mínimo y la estética de la reducción dosifican la información de manera que no todo sea explicitado. La masa narrativa al ser menor que en la novela, se hace hincapié en la figura retórica de la elipsis y lo que se suprime y oculta resulta ser, a menudo, más importante y sugestivo de lo que se cuenta de forma explícita. Este género narrativo sirve de acicate y trampolín para poner de manifiesto unas cuestiones literarias inagotables y siempre candentes: desde la elección de la lengua más adecuada y funcional para contar una historia, hasta las dimensiones que necesita aquella historia para ser contada; sin olvidar la hibridez de los géneros y la gestación progresiva de un canon que sigue siendo plasmado por los avatares históricos.

La visión de este tan abigarrado mundo de novelas cortas es a pesar de todo susceptible de unos criterios ordenadores. En los siguientes capítulos se obedecerá al orden cronológico con el que estas obras cortas fueron publicadas. En primer lugar, afortunadamente, el olvido de la obra de Luisa Carnés está siendo reparado en estos últimos años sobre todo en lo que se refiere a su novela más conocida, *Tea rooms*. Sin embargo, la novela corta que escogí, *La hora del odio*, de 1944, aparece ahora, en la edición de 2017, de Renacimiento, al cuidado de Antonio Plaza Plaza, junta con una recopilación de memorias de corte periodístico de la autora que llevan el título *De Barcelona a la Bretaña francesa* y el llamativo subtítulo de *Memorias*. Estos fragmentos memorialísticos recogen, en primera persona, la trayectoria de la autora al abandonar España y cruzar la frontera de los Pirineos desde los primeros meses de 1939. También se da testimonio de sus esfuerzos para sobrevivir con angustia y desesperación el tiempo de espera y encierro en un albergue femenino que marca su permanencia en Francia antes de su evacuación a México. La novela corta reelabora y destila esas trágicas ocurrencias gracias a la tercera persona de la voz narrativa que se encarna en un doble protagonista femenino. Lo que procede de una fiel transcripción del paso de la frontera cobra una nueva existencia ficcionalizada en el texto que alumbra rincones de extremo interés histórico y testimonial. Una voz firme y escueta, pero no exente de lirismo, nos restituye las vivencias de dos mujeres que, gracias a los recursos literarios que la novela corta proporciona, subliman la biografía de la misma autora. De hecho, Luisa Carnés fue una mujer de clase obrera,

autodidacta, que antes de dedicarse a la literatura había ejercido oficios humildes. Por eso podríamos decir que esta escritora es un caso excepcional, casi único, porque ella no cuenta, desde su posición privilegiada, la vida de las clases subalternas, no se dedica a dar voz a los que no la tienen; ella misma representa al sujeto subalterno que precisamente porque le han negado la posibilidad de expresarse, porque le han robado la palabra, ha decidido contar su propia historia y la de su clase; al vez por eso su olvido ha sido incluso mayor. Además de eso, el proceso de tomar distancia de un hecho biográfico para que se coagule en un texto narrativo encuentra aquí su formato más apto en la novela corta que con sus silencios, sus sombras y su aglutinamiento conceptual ofrece el territorio más fértil para el florecimiento de las memorias.

La perspectiva memorialística ahonda en la novela corta de Paulino Masip en provecho de un interesante mecanismo de encarar el exilio. *La trampa*, de 1954, queda inmune a la contaminación con la corriente que empujaba a los escritores exiliados a incluir en su narrativa motivos y temas históricos actuales, es decir conectados con lo que estaba pasando a los variados contingentes de refugiados que tuvieron que abandonar España. El autor, desde su exilio en Veracruz, compone una recopilación de novelas cortas que se caracterizan por una impactante impermeabilidad a los asuntos de la Guerra Civil y del régimen. La España que Masip perfila remite a la de la época plateada de las décadas de los 20 y de los 30; sus personajes parecen deudores del teatro popular y los capítulos del texto podrían ser sacados de las entregas de un folletín. Folletinesca es también la trama de una narración en apariencia simple y ligera, puesto que excluye toda severa reflexión política y se vale de diversos *tópoi* de la tradición occidental: el engaño, la máscara, y los amores a deshora entre un viejo que se finge enfermo y una joven que lo lleva a una muerte real. La trampa que titula la historia enreda incluso a la voz narradora que, con su tono zumbón que no parece que acabe de tomarse en serio lo que cuenta, logrando un equilibrio entre el inocente parapadeo y el guiño sagaz para desvelar al lector más atento las herramientas de un género del que se sirve para demolerlo desde el interior. De esta manera, Masip elude y evade el exilio para sobrevivir y nos brinda un reto taxonómico: la variedad de registros en la narrativa breve del exilio rompe ese tópico que estereotipaba literatura exclusivamente en torno a la Guerra

Civil y a sus consecuencias. Hay pues que aclarar si el marbete de literatura, o bien de novela corta, del exilio signifique literatura en el exilio o sobre el exilio. Las dos circunstancias pueden darse al mismo tiempo, pero existen casos, y el de Masip es preconizador, en que el marco temporal no justifique una temática estrictamente coherente.

El olvido al que fue condenada una porción relevante de los intelectuales exiliados afectó doblemente a Segundo Serrano Poncela. El caso es que su debatida responsabilidad en los fusilamientos de Paracuellos lo ha arrojado en los márgenes extremos de la memoria y su obra ha sido juzgada con la misma severidad, injusta y castradora, en lo que se refiere a los asuntos literarios. Sin embargo, *La raya oscura* (1959) encierra una prosa elaborada y llana que transmite la tragedia del destierro padecido por el autor. Durante su vida en el nuevo continente, entre la República Dominicana y Puerto Rico hasta entonces, Serrano Poncela intentó acercarse a la dimensión tropical sin conseguir formar parte integrante de este mundo que en su narración queda descrito como mezquino y asfixiante. Esta incómoda posición se refleja en la incertidumbre de quien narra la historia de la llegada al trópico de un muchacho de Madrid y acaba siendo expulsado por cometer adulterio con la mujer de su jefe. Si un regreso parecido fue imposible para el autor, su colocación entre dos mundos encuentra, paradójicamente, lugar de acogida en la perspectiva a la vez interna y externa de la voz narradora. Se distancia de manera crítica de la hipocresía burguesa de la cual es sin embargo miembro, la actitud amarga y desilusionada de quien rige los hilos de una sociedad farsesca y *kitsch* toma el pulso de la tortuosa relación entre un individuo y el entorno adverso que le rodea.

En suma, la novela corta es medio de transporte en estas tres pistas cuyo destino, es decir la producción literaria para sobrevivir al exilio, por ser percario es también auténtico. La destilación ficcionalizada de vivencias autobiográficas que destaca las individualidades en una coralidad dolorosa; la superación por evasión parodiando generos literarios y temas trillados; y el desajuste entre dos mundos que proporciona una visión enriquecedora por no situarse ni dentro ni fuera son opciones viables que merecen la atención que se le ha negado. Es patente que el desconocimiento no solo de la literatura del exilio, sino también de ese grupo de autores marginados en un contexto periférico, limita la comprensión de todo un

periodo. Si los modos y los códigos de lectura mudan con el tiempo, el canon nunca debe considerarse estático porque la literatura en su articulación de sentido tendría que adoptar, más que la forma de una narración lineal, la de un horizonte integrador.

1. El exilio literario republicano: ausencia de presente, presencias de ausentes

Si no se perdiera nada, la literatura no tendría razón de ser.
Carmen Martín Gaité

1.1. La terapia de la escritura

Francisco Ayala, en el artículo de amplia difusión que ya hemos citado, se preguntaba: “¿Para quién escribimos nosotros?”, condensando de manera emblemática el nudo que une a los escritores exiliados¹, su patria y la literatura.

De hecho, el exilio republicano que siguió a la Guerra Civil española supone el abandono del propio suelo, un no pertenecer al espacio, un viaje que plantea a menudo la necesidad de adoptar una nueva identidad que puede llegar a ser fragmentaria y residual.

Como apunta de manera lúcida Michael Ugarte: “Las víctimas, que han sido desterradas de su entorno familiar y arrojadas al azar a situaciones desconocidas y por lo general más dolorosas, comparten entre ellas la necesidad incontrolable de escribir, de recordar, de testimoniar” (Ugarte, 1999: 5). La modificación del espacio, y de su situación y entorno social acrecentarían en el exiliado el sentimiento de la pérdida y de la ruptura. Ante estas circunstancias la memoria aparece como fuerza devastadora y reestructuradora, destruye una situación presente que no se corresponde con el pasado a la vez que reconstruye un pasado perdido. La memoria del exilio es la de la otredad, la alteridad, el otro. Es la que contesta y contradice, la que cuestiona los postulados históricos hegemónicos de la península. En este sentido, la memoria es la recuperación y creación subversiva que dice lo increíble y debate sobre lo dicho y lo omitido.

¹ Voy a utilizar desde aquí el término “escritores exiliados”, a pesar de que los intelectuales que tuvieron que abandonar España después de la guerra nunca se definieron como “refugiados”.

Francisco Caudet señala que “la literatura, convertida en expresión de la traumática experiencia de haber perdido las raíces, se sirvió, en efecto, profusamente de la memoria” (Caudet, 1998: 39). Así que el exilio fue interiorizando su percepción de la realidad, se fue metiendo dentro de sí mismo, y miró, más que al futuro, al pasado perdido.

Son muy numerosos los críticos que coinciden al señalar que existe un encuentro entre literatura y exilio y, en consecuencia, se preguntan si la arbitrariedad del signo lingüístico pueda poner en duda el poder del lenguaje como herramienta eficaz para la percepción de la realidad. Esta paradoja no deja de parecerse a la dificultad que encuentra el exiliado cuando percibe su entorno, ya que necesita enfocar una y otra vez un escenario que está en constante movimiento, un paisaje tan distante de esta realidad que hace que se cuestione seriamente la posibilidad de una consideración fidedigna.

Las historias testimoniales del exilio se ocupan de pasados históricos en movimiento: no solamente de relaciones estáticas sino más bien de funcionamientos fluctuantes llenos de tensiones y contradicciones. En efecto, el exilio intensifica el sutil nexo entre la realidad y el lenguaje, porque “la vida en el exilio es, en muchos casos, una vida de ficción” (Ugarte, 1999: 31). Nada se percibe sin haberse pasado antes por el tamiz de la memoria y la comparación: nombrar y poner nuevos nombres a las cosas son actividades constantes. Así que el exilio exige un proceso de asimilación a una nueva forma de ser, a un lenguaje nuevo y nebuloso que se vuelve hacia sí mismo. Lo que queda quizá sea la ambivalencia de la palabra errante, sin la protección de un lugar donde poder ampararse con un único significado.

Si además tenemos en cuenta el deseo inherente del exiliado por recrear su realidad anterior, sea por motivos políticos o existenciales, y que la naturaleza de esta búsqueda es de índole lingüística, se puede entender como la experiencia del exilio puede derivar en un proceso creativo determinado. Todo acto creativo no es, a fin de cuentas, nada más y nada menos que dar vida a una nueva existencia, o sea a una nueva realidad.

José Ricardo Morales, en un artículo de corte etimológico, se fija en la coyuntura que hay entre la idea de “testigo” y la de “mártir”, poniendo de manifiesto

la importancia que posee la escritura a la hora de dejarnos un testimonio. Además, el análisis de las palabras “destierro” y “desarraigado” comparten la idea de privación

refiriéndola, ya sea a la tierra o a la raíz que en ella se hinca, denotándose en ellos, a la par, la pérdida forzosa de nuestra radicalidad o arraigo. Sin tierra no existe arraigo y sin raíces no hay verdor ni ramas, como suele sentir el desterrado. Así lo indica nuestro idioma, en que raíces y ramas derivan de la misma raíz (Morales, 1998: 113).

Esa extrañeza que viene con el desterrado, lejano y desprendido del mundo inmediato, da fe de la semejanza que guarda con el escritor, dado que éste tiene el oficio de extrañarse en perpetuidad de cuanto sucede en su contorno, convirtiéndose así en alguien cuerdamente enajenado. El escritor y el exiliado, categorías que aquí se superponen, coinciden entre sí al proceder a la manera de un personaje que habla o piensa siempre “en aparte”, pues aparecen sobre la escena en que actúan como presentes y ausentes a la par.

Volviendo al trabajo ya citado de Ayala, en el artículo en que se compendia su visión personal del exilio destaca el papel que debe ejercer el intelectual ante un mundo en crisis, en el que tiene que ocupar su puesto y dejar de vivir entre paréntesis. La pérdida de su referente inicial, es decir el lector español, se concibe desde una perspectiva optimista pero no ilusa y con la visión objetiva que proporciona la distancia.

Memoria y literatura se aglutinan en aquello que Pierre Nora (1984) define como *lieux de mémoire*, lugares donde el espacio recoge, recupera el tiempo; él define estos sitios como espacios en que la memoria cristaliza lo que ha ocurrido en un momento histórico concreto. Estos lugares de la memoria exorcizan la ambigüedad que proviene de estar aquí y no estar allá y situarse de espaldas a su realidad: de no estar total y verdaderamente en ningún lado. Y como en el destierro no hay territorio para la historia, Josebe Martínez-Gutiérrez (1998: 326) señala que “la literatura se convirtió en el lugar de la memoria, en el espacio consciente para evitar el olvido”. De ahí que los escritores exiliados no solo quieren dejar constancia de los hechos, sino que la escritura de la memoria es una necesidad para la supervivencia: además de conocer el contexto, es preciso leer el contexto, hacer que los otros revivan la experiencia, se contagien, la padezcan, la entiendan.

Esta memoria colectiva actúa sobre el exiliado español republicano de 1939 a lo largo de cuatro décadas, y es a la vez motor y freno de la acción o de la inacción, es un sustituto del espacio físico que falta, un suelo espiritual y cultural sobre el que mantenerse, es decir, un suelo paralelo al que le falta.

Puesto que, como apunta el prólogo de la antología de Rafael Conte, “la tarea del escritor es un perpetuo desgarramiento entre la aceptación de la realidad y el rechazo de la injusticia” (Conte, 1970: 9), la literatura siempre posee un saludable germen de subversión, lo cual es beneficioso ya que supone la tensión dialéctica precisa para que la función del arte no se agote en la formulación de una belleza estéril y gratuita. Así, resulta que el escritor desterrado se encuentra doblemente a la deriva, como español y como creador.

El exilio representa una forma de muerte, un fenómeno por el cual la vida anterior parece completa, una estructura integral: nacimiento, vida y muerte. Esta estructura no es muy diferente de la arquitectura literaria, o sea de una construcción ordenada en un comienzo, nudo y desenlace. En este sentido, la escritura es vehículo de catarsis y de rescate contra la muerte y el olvido del exilio.

Angelina Muñiz-Huberman observa que:

El exilio, inseparable de la intimidad y del consuelo del lenguaje, propicia y desata la escritura y se convierte en una vía de conocimiento y redención precisamente porque trata de restaurar las piezas maltratadas y de encontrar el sentido de todo. El escritor del exilio se ve obligado a recrear su mundo instaurando orden en el caos. Un caos que empieza por él y se extiende a su ámbito circundante. Carecer de patria es caracer de ser (Muñiz-Huberman, 1995: 375-376).

1. 2. ¿Hubo dos Españas exiliadas?

Es necesario subrayar como una relevante parte de la crítica opina que la experiencia desgarradora del exilio nunca fue un fenómeno unilateral, es decir que el verdadero sujeto del exilio no fue solo una parte de los exiliados. Pope asegura que “todos los que se fueron y quienes se quedaron en España también fueron parte del exilio, también sufrieron un desgarramiento histórico sin precedentes y de consecuencias incalculables” (Pope, 2003: 30). El mismo Pope se sirve de un epigrama eficaz para

plantear el asunto: “lo singular de la memoria es que es plural” (Pope, 2003: 32). Ya, pero los que tuvieron que abandonar su país, e incluso a veces su lengua, y armarse una nueva vida, fueron los que tuvieron que partir. Si todos son exiliados, los de dentro y los de fuera, de nada sirve el concepto.

Este desencuentro y juego de espejos entre dos Españas a la vez aisladas y conectadas contó con una resistencia política y cultural. Fuera y dentro de la España republicana coexistían, en definitiva, tanto los mismo anhelos de enfrentarse a la dictadura como los de lograr, a la vez, la reconstrucción cultural del país. Los exiliados estaban llamados a desempeñar, en esas dos metas, un papel decisivo. Esto es cierto, pero no por eso los que se quedaron fueron exiliados.

En efecto, el concepto de exilio interior ha sido desarrollado pensando en los españoles que se quedaron dentro de España y que cultivaron dicho exilio metafórico. Como el ejercicio literario se desenvuelve dentro de un marco de convenciones gobernadas en gran parte por la entidad del destinatario y todo hombre, y por ello todo escritor, está siempre en función de su situación, Francisco Ayala va notando que “no solo los intelectuales exiliados, sino también los que permanecen en el suelo de España [...] hemos perdido todos la posibilidad de dirigirnos a esa comunidad activa, hosca y amarga, sí, pero sensible, que era la nación española, ante la cual se desarrollaron las actividades literarias de sucesivas generaciones hasta el comienzo de la guerra” (Ayala, 1949: 89).

El enfoque dentro de las peculiares circunstancias de la emigración pone de manifiesto como “si hay una llamada España peregrina es, precisamente, porque hay una España cautiva [...]. No olvidemos, por lo pronto -algunos tienden a olvidarlo- que ambas Españas, la peregrina y la cautiva, la fugitiva de sí misma y la aherrojada en sí, se anhelan recíprocamente, víctimas de un mismo destino” (Ayala, 1949: 54-55). Por lo tanto “todos los escritores viven hoy en exilio, dondequiera que vivan” (Ayala, 1949: 49).

Así que esta interpretación procede de una trayectoria que Ayala define de esta manera:

Si el escritor fue desgajado de España, España fue desgajada de él por el mismo golpe de destino. Y como quiera que la vida no se detiene, y el hombre cambia de continuo, y la historia prosigue, al seguir viviendo él fuera del país, el país sin él, llegan con el tiempo a extrañarse recíprocamente, -y empleo aquí esta palabra, “extrañarse”, de modo ambiguo, con el doble sentido de hecharse en falta y de hacerse ajeno y sentirse tal (Ayala, 1949: 50).

De todas formas, es preciso aclarar el concepto de exilio. Al igual que cada intento de establecer categorías, el exilio tiene que ser excluyente para no nivelar hacia abajo fenómenos con presupuestos disconformes.

La definición de exilio habla de separación de una persona, o bien de un conjunto de personas, de la tierra en que vive, una expatriación que se entiende obligada, violenta, por motivos políticos². La misma etimología latina remite a alguien que ha sido sacado (*ex*) de su suelo (*solum*). Además, la palabra procede de la raíz indoeuropea *al* que dio en latín el verbo *ambulare* (andar, caminar) y el adjetivo *alacer* (ágil, rápido y veloz en su marcha)³.

Lo que estos términos comparten es la idea de movimiento, de dejar físicamente un lugar. En consecuencia, el exilio interior es un oxímoron, una *contradictio in terminis* que no disipa, sino confunde, el trauma geográfico que fue el exilio.

Un ejemplo meridiano de esta fractura, que tiene que ser analizada en su sentido físico y no metafórico, es el de la recepción de las obras escritas en el exilio. Javier Quiñones lista las anomalías y los obstáculos que tuvieron que sortear los autores del exilio: “la dificultad de encontrar editoriales que se interesaran para ellos, la escasa distribución de los libros, la imposibilidad casi absoluta, por lo menos en los primeros quince o veinte años del franquismo, de editarlos en España, la indiferencia, en fin, con que eran recibidos en los países de acogida” (Quiñones, 2006: 8). Por lo tanto, muchas obras fueron conocidas solo unos años después, cuando las condiciones políticas y sociales volvieron a presentar matices de

² Cf. La RAE define el exilio como “expatriación, generalmente por motivos políticos”.

³ Cf. El *Diccionario etimológico español y hispánico* de Vicente García de Diego afirma que “la palabra exilio deriva del latín *exsilium*, *exsilii* cuyo significado es *destierro*, y *el lugar del destierro*. La aparición de una -s- es debido a una etimología popular, porque en realidad el verdadero origen de este vocablo es a partir de *exul* proveniente de la raíz indoeuropea *al-* para referirse a *indagar*, *vagar*, y que al prefijarse aparece como *-ul-*, que forma *exul* refiriéndose al concepto del que se ha ido, marchado, exiliado”.

normalidad. Eso conlleva que los libros escritos desde el exilio padecieron de una crítica anacrónica, al haberse transformado el contexto de acogida. Dicho de otra manera, el exilio impidió que los libros tuviesen vida en el momento en que fueron gestados. Los gustos del público lector de los cuales escribe Ayala ya se habían modificado y no todas las obras soportan bien el paso del tiempo, así que para los escritores exiliados la pérdida fue doble: la que conllevó el exilio y la que implicó el paso del tiempo. El mismo Ayala va notando que hay algo sin lo cual la actividad del intelectual carece de sentido: el contacto con el público. Ahí residía el problema: Ayala se encontraba en esa difícil situación de saberse un intelectual sin público. Para ser más exactos: un intelectual al que el exilio impedía dirigirse a su público natural y es preciso que “la pérdida de contacto con el público equivale a un auténtico exilio para el intelectual, esté donde esté” (Viñas Piquer, 2005: 33).

Este asunto de la recepción no afectó a los intelectuales que se quedaron en España. Estos últimos padecieron la amputación de una parte esencial de sus compatriotas y por los asuntos internos, pero nunca tuvieron que ejecutar en un lugar ajeno, manejando las consecuencias de una lejanía de sentimientos sí, pero sobre todo de espacios.

Así que la experiencia del exilio tiene que ser procesada por el prisma plural de la fractura y escisión entre dos “naciones” que padecieron las consecuencias de manera diferente. Este prisma polifacético proyecta luces y sombras sobre una realidad jamás unívoca, siempre movediza y cuyas pautas de interpretación no se agotan nunca.

1.3. La dificultad de las categorías

A los escritores del exilio republicano les afectó de forma sutil el ostracismo, ya que la crítica no los incluyó, por lo general, en la historia de la literatura.

Se desarrollaron así dos literaturas paralelas: una en el país de origen y otra, si acaso, en los países de llegada, en la periferia de la historia. Además, el mismo Ayala tiene la impresión de que “hemos vivido entre paréntesis” (Ayala, 1949: 58), en un diafragma producido por la cesura en la continuidad nacional.

Michael Ugarte reflexiona sobre el hecho de que la misma frase “teoría de la literatura del exilio” parece insólita, “como si uno pudiera concebir la teoría de un tipo particular de literatura solo en función de las circunstancias políticas en las que se produce” (Ugarte, 1999: 21). Rafael Conte se da cuenta de que “no hay un grupo literario, sino un fenómeno político que afecta a un considerable número de escritores de una manera similar, pero siendo siempre escritores absolutamente dispares entre sí” (Conte, 1970: 14).

Debido a su naturaleza misma, el exilio se resiste a cualquier teoría y sistematización. Pertenece al ámbito de la política y de la historia así como al de la literatura o, como veremos, se sitúa embarzosamente entre ellos. Sus dimensiones son diacrónicas y sincrónicas a la vez, es una experiencia colectiva y una experiencia muy personal, se dan pautas reconocibles tanto de conducta como literarias, pero ningún caso individual sigue una norma específica. Las desviaciones a partir de modelos preconcebidos no engendran nuevos modelos, y cuanto más intentan el crítico literario, el historiador o el sociólogo desembrollar el problema del exilio, más parece desafiar el orden y la lógica del discurso académico.

La literatura del exilio será pues un fenómeno individual, nunca colectivo, aunque sí masivo. Queda claro entonces que esta narrativa posee unos datos comunes que miran hacia atrás, y se fragmenta en respuestas individuales hacia el futuro.

En este sentido, el análisis de la literatura del exilio conduce al problema de las categorías y a explicar cuáles son los argumentos que se barajan a la hora de incluir ciertos autores y ciertas obras bajo el encabezado de “literatura del exilio republicano español”. Es decir que tenemos que preguntarnos si recluir a los escritores españoles del exilio en una categoría separada es una tarea engañosa cuando no vana o si es necesario para dilucidar el discurso literario.

El exilio, tanto el concepto como la persona exiliada, se sitúa siempre en una posición fronteriza entre dos lugares, dos tiempos, o, para el crítico, dos áreas de estudio. Michael Ugarte considera que “las reflexiones teóricas sobre la literatura del exilio no tienen como objetivo llegar a comprender de forma sistemática la naturaleza única de las obras producidas en aquella temporada sino, más bien, entender como la experiencia del exilio puede derivar en un proceso creativo determinado” (Ugarte, 1999: 22). Por lo tanto esta literatura no representa una

categoría unívoca con lenguaje y convenciones propias, sino una herramienta que deja al descubierto el proceso literario en sí mismo. Por eso la intensa y específica experiencia personal del exilio es, paradójicamente, un rasgo de su universalidad. En su paradigmática antología de 1970 Rafael Conte advierte del riesgo de concebir la literatura del exilio como un movimiento o una categoría literaria, pues lo más característico de este conjunto es su heterogeneidad, la diversidad de registros, de técnicas literarias y de personalidades⁴. En definitiva, como apunta María José López-Pozo, “todos los textos ocupan determinados espacios sociales [...] y, por lo tanto, necesitamos la elaboración de una posición teórica capaz de satisfacer las demandas de la historia y de la crítica literaria, entendidas como dos dominios disciplinares interdependientes con una preocupación común por las dimensiones sociales de la producción textual” (López-Pozo, 1998: 318).

La recuperación de los autores del exilio, en el sentido de una integración plena en el panorama nacional, es el mejor antídoto contra el riesgo de que estos escritores puedan encerrarse en un gueto epistemológico. Esta operación de rescate conlleva considerar los protagonistas del exilio con sus peculiaridades, con su rica visión del mundo, con su estilo y con sus temas, pero sin formar con ellos un grupo aparte, esto es, considerándolos como una rama divergente de un tronco común.

Refiriéndose a la narrativa breve del exilio republicano, Javier Quiñones apunta que “lo que fue la narrativa breve en el exilio, que en absoluto no se opone sino que complementa la escrita en España del interior, de manera que podría decirse que hay una sola literatura española de esos años que, por razones políticas, se escribe y se publica dentro y fuera de España” (Quiñones, 2005: 13). Además, ya en 1980 Ignacio Soldevila (1980: 43) se preguntaba sobre el hecho de que hasta aquel momento se había solido poner en capítulos separados a los escritores del exilio y a los que quedaron en España. Él se declara dispuesto a aceptar la división en la medida en que el criterio no sea político y responda al hecho de que el exilio llevó a concebir la narrativa y a ver la misma realidad de manera distinta. De todas formas se declara seguro de que, a la larga, como no constituyen sino dos ramas divergentes de una común raíz, el tiempo acabará por borrar lentamente las disparidades.

⁴ Cf. Josep Mengual Català (2005: 56).

De esta manera la taxonomía pasa de ser un problema de encasillamiento *a priori* a ser una herramienta fluida y eficaz para leer una realidad plural. Utilizo precisamente *leer* tanto en el sentido de genérica interpretación como en el sentido de acción propia del lector, puesto que la literatura es un desafío a la lógica de toda categoría, no un refugio contra la incertidumbre clasificadora.

2. Una estética de la brevedad: teoría e historia de la novela corta como género literario

*Todo está concentrado
por siglos de raíz
dentro de este minuto,
eterno y para mí.*
Jorge Guillén

2.1. La cenicienta de la literatura

Dentro del marco de los escritores del exilio y de su posición marginal –como conjunto- en la crítica, es preciso destacar el papel ancilar que ha desempeñado la novela corta.

Podría decirse que se trata de la hija poco amada que los editores abandonan en beneficio de su hermana mayor, la novela. De ahí que la novela corta se caracteriza por ser un género fronterizo y por tanto a veces controvertido, atrapado entre dos mundos -el de la novela y el del cuento- al igual que los exiliados divididos entre dos naciones. Estos segmentos literarios, tal vez abiertos pero siempre completos y rotundos en ellos mismos, sugieren más que muestran y se configuran como el territorio ideal para la destilación del lenguaje. El territorio que los autores del exilio buscaron sin encontrar, y quizá por eso no dejaron de escribir.

En el marco general del rescate de la narrativa breve del exilio republicano, casi no se dedica mención a la novela corta. Han pasado muchos años desde que formalmente el exilio se cerrara en 1977 y puede decirse que la narrativa breve de algunos de estos autores ha sido sustancialmente recuperada y reintegrada al corpus de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX, así que hoy los nombres de Francisco Ayala o de Max Aub son fundamentales en el panorama literario español. Pero Quiñones (2005: 20) nota que “en el caso del exilio se ha prestado más atención a la novela que al cuento, siendo éste tan importante sobre todo porque complementa y amplía notablemente, en tema, estilo y visión del mundo el escrito de España de aquellos años”, subrayando como las formas breves siempre han sido menospreciadas. Lo interesante es que Quiñones no menciona a la novela corta en el conjunto de los géneros breves, la cual acaba así parapetándose tras el escudo del

olvido, es decir dejando un hueco en el sistema literario y, una vez más, convirtiendo su ausencia del panorama de la crítica en una presencia cuyo rescate es urgente. Este aprieto se justifica no tanto por una mera cuestión de categorías, sino por el hecho de que la potencia del mensaje literario está estrechamente vinculada al poder subversivo de la forma que lo transmite.

Daniel Grojnowski define la novela corta como un “genre polymorphe” (Grojnowski, 2000: XI), acomodable a su entorno, sea un desván sombrío o la sala del baile real, y capaz de metamorfosis a la hora de transformar una calabaza en un carruaje. De todas formas esa habilidad mimética constituye el punto más frágil de la novel corta, como el zapato de cristal que queda olvidado después de los brillos de la fiesta.

Esta singularidad, en el sentido de separación y distinción de lo común, puede dar cabida a interpretaciones elitista: “la nouvelle⁵ est affaire d’esthètes et de collectionneurs plus que de consommateurs passionnés et frénétiques [...] sa réception est d’ordre intellectuel” (Ozward, 1996: 5). Lo que queda claro es que dicho género plantea un problema o, mejor dicho, un reto interpretativo. Y todo criterio definitorio se revela así insuficiente y parcial.

Por ejemplo establecer la frontera entre novela y novela corta basándose en la longitud es una tarea inútil puesto que la contracción formal de muchas novelas cortas no es un axioma de su brevedad sino un efecto o un síntoma. Precisión, intensidad y concisión narrativas son rasgos esenciales que determinan que el texto no se detenga durante tantas páginas como en la novela. En consecuencia, el difícil acomodo de la novela corta dentro de un sistema literario cada vez más complejo y rico de desgloses apela a la necesidad de barajar etiquetas que funcionen no como jaulas sino como puntos de partida.

Norman Friedman en el artículo “What makes a short story short?” (Friedman, 1958) considera que la brevedad es síntoma y no rasgo causal del cuento, y debe ser tenida como tal. El crítico estudia este rasgo en función de lo que él llama la acción, atendiendo a la definición aristotélica. La conclusión a la que llega, después de analizar una selección de relatos de Tolstoi, Joyce y Steinbeck, entre otros, es que un cuento puede ser breve porque su acción sea breve por naturaleza; o

⁵ Empleo aquí la equivalencia terminológica *novela corta/nouvelle* en su sentido genérico y apriorístico comúnmente aceptado desde la teoría y la crítica literarias.

porque su acción, siendo extensa, resulte reducida en su extensión por medio de los recursos de la selección, la escala o el punto de vista. Nadie puede decir de antemano que la razón de la brevedad de un cuento esté en el número de palabras. Y añade que lo que el crítico está llamado a hacer es preguntarse por el cómo y el porqué al reconocer la brevedad. De hecho, él mismo se hace estas preguntas y llega a dar una respuesta general: los cuentos son breves bien porque el objeto que tratan es de alcance reducido, bien por la manera de tratar el objeto representado, es decir omitiendo partes, estableciendo silencios o condensando la acción.

Puesto que “empieza a brotar otro género cuando el escritor siente que una manera distinta de expresión no tiene cabida en los formatos conocidos, y precisa de una dimensión diferente para contar lo que desea” (Valls, 2015: 26), acaso lo que hoy conocemos como novela corta surgiese porque las peculiaridades retóricas de los géneros existentes no permitían expresar ciertas historias. Por lo tanto el género aparece ya en el horizonte de expectativas de los escritores conscientes de que determinadas historias solo pueden ser contadas dentro de los límites y de las hechuras que les proporciona la novela corta. Esta forma busca un género y cuaja a la hora de decidir, por parte del escritor, si va a contar más el contenido o el estilo. Y la pregunta queda abierta.

2. 2. Las principales diferencias entre *novela* y *novela corta*

Es necesario empezar por la misma etimología de *nouvelle* a la cual este género se mantiene fiel:

Une seule action dont le dénouement consiste dans un revirement si étrange et si imprévisible qu'on peut parler de “novella”, c'est-à-dire “chose nouvelle”, non encore entendue (von Wiese, 1982: 3).

La novedad parece ser un rasgo definitorio y apela a la acción. Carmen Pujante Segura atisba que tras esa raíz léxica, de origen latino para ambos nombres en lenguas romances (es decir novela corta y *nouvelle*) no con dificultad se puede vislumbrar su primera acepción en torno a lo nuevo, lo novedoso (*nouveau*). Más ardua tarea supone destacar en esos significantes unos semas que en la actualidad

definan el significado en esa acepción literaria y que se relacionen en particular con el sentido de novedad.

Ni la brevedad ni la narratividad, las dos propiedades comúnmente convenidas por la crítica para las especies literarias estudiadas, se dejan traslucir tras esos dos términos o significantes, a diferencia de la fórmula compuesta anglosajona de *short story*, género y marbete recurridos comúnmente por esa crítica para tender una equivalencia comparativa con las especies francesa y española (Pujante Seguro, 2013: 2).⁶

Tibi (1995) confirma esa simetría genérica y la amplía a la existente entre la *short story* y la *nouvelle*. Para ello allega el factor del cómputo de palabras: la extensión, breve o menos breve, quedaría así referida tanto a lo espacial-textual como a lo temporal, pero también la adición de adjetivos en las etiquetas de ambas lenguas, redundantes o tautológicos explícitamente en la fórmula anglosajona de *short story* e implícitamente en la francesa de *nouvelle (brève)* si nos remontamos a ese origen etimológico, presente asimismo en el sufijo propio de la fórmula española (“-ela”): adjetivos y sufijos compartirían el mismo campo semántico en torno a la brevedad, como de hecho ocurre con la fórmula actual española de “novela corta”. El asunto terminológico se carga así de dificultades definitorias que colocan, una vez más, a la novela corta en un lugar fronterizo incluso bajo esta vertiente:

L’analyse des genres les uns par rapport aux autres semble rendue plus ardue encore par le catégories qu’établit l’anglais: a *novel* est un roman, tandis qu’une *nouvelle* est a *short story*, littéralement “une histoire courte” à l’image de la *Kurzgeschichte* allemande (Ozward, 1996: 12).

De ahí que el español *novela* comparte su significado con el inglés pero no con el italiano y el francés, idiomas en que *novella* y *nouvelle* significan novela corta, mientras que novela se traduce con *romanzo* y *roman* respectivamente.

En las tentativas que se han puesto en marcha para definir la novela corta, casi siempre *per negationem* con respeto a la novela, cabe subrayar la manera radicalmente diversa de la cual estos dos géneros se sirven a la hora de representar la realidad.

⁶ Y, añadido yo, el término italiano *novella*.

La novela aspira a ofrecer una visión que abarca el mundo objetivo mientras que la novela corta busca plasmar un segmento que destaca del *totum* por su particular intensidad. Es decir, el propósito de la novela corta no es configurar la evolución completa de una personalidad, sino quizás un segmento de una vida humana que posee una cierta tensión, una crisis, y que a través de un viraje se nos revela con matices más nítidos. “Se la designa como una situación, en oposición con el desarrollo a través de una serie de situaciones que caracteriza a la novela” (Vedda, 2001: 9).

Si la novela avanza de forma más gradual y progresiva, en todo género breve el lector suele enfrentarse a un vuelco súbito e inesperado en la acción. Esto explica el hecho de que las novelas cortas parezcan marchar con frecuencia hacia un clímax en el que cobran sentido todos los acontecimientos precedentes en tanto el interés de la novela suele residir menos en el resultado que en el progreso mismo de la acción.

Poe nos advierte de que “hay un límite definido, en cuanto a extensión, que ninguna obra literaria debe sobrepasar: el de poder leerse de una sola sentada”, y “la brevedad debe estar en proporción directa con la intensidad del efecto deseado” (Marí, 2012: 149 y 62, respectivamente).

Sabemos que en la novela posee capital importancia el concepto de evolución y, en íntima relación con él, el de formación de la personalidad humana⁷: o, dicho de otro modo, si en la forma novelística ocupa un lugar tan encumbrado la configuración de las interrelaciones dialécticas entre el individuo y la comunidad a través de las cuales el carácter emerge “como el producto y el productor de la realidad concreta” (Vedda, 2001: 10), la novela corta coloca a la acción por encima de los personajes. Según André Jolles “en la novela, las aventuras enmarcan la imagen del héroe; la novela corta, en cambio, no tiene héroes: sus personajes solo son importantes en cuanto motivan los acontecimientos, solo son delineados adecuadamente en la medida en que, a través de ellos, el suceso produce en nosotros un efecto de verosimilitud” (Jolles, 1921: LXXVII-LXXVIII). De un modo bastante análogo Johannes Klein señala que “la novela parte de lo que el hombre es; la novela corta de lo que sucede al hombre” (Klein, 1954: 8). Esta prioridad de la acción resalta entonces la intensidad. En este sentido, y tras marcar una diferencia con ese género

⁷ Me refiero al *Bildung* alemán y al panorama amplio de las novelas llamadas *Bildungsroman*.

de la novela, el escritor y teórico Mario Benedetti recurre a ese mismo factor para diferenciar en particular el cuento de la *nouvelle*, término que decide emplear también para la literatura en español con el fin de ocupar ese hueco existente entre cuento y novela, al no convencerle el de novela corta. Para Benedetti, el cuento se correspondería con el género de la peripecia, y la *nouvelle* con el del proceso: “La *nouvelle* es el género de la transformación. A tal punto que no importa demasiado dónde se sitúe el resorte aparente de su trama a diferencia del cuento y de la novela, donde ella es casi siempre un dato esencial” (Benedetti, 1993: 225). De este modo, se suma otra propiedad a ese género intermedio en narratividad y brevedad que le otorgaría mayor consistencia propiamente genérica.

De ahí que la estrategia de ver en la novela corta una forma dependiente o, más todavía, un imperfecto sucedáneo de un género que, como la novela, goza de mayor magnitud y prestigio se revela anodina. En general cabe decir que las tentativas por definir la naturaleza de un género sobre la base de sus características externas nunca han hecho más que detenerse en cuestiones meramente superficiales, en consecuencia la intensidad de la cual se hablaba antes es una de las desigualdades fundamentales que ponen de manifiesto como síntoma la diferencia de extensión.

Algunos críticos han expresado gráficamente la diferencia entre novela y novela corta. Entre ellos, Theodor Mundt notó que la novela puede ser comparada con una línea recta que avanza de un modo progresivo y gradual; mientras que la novela corta se presenta como un círculo que se cierra sobre sí mismo y que se encuentra íntimamente ligado a un núcleo específico, en función del cual existe y despliega su curso (Mundt, 1845: 342-344). Julio Cortázar se sirve de la misma metáfora geométrica:

Yo lo veo un poco como una forma platónica, una forma pura. Es decir, el símbolo del perfecto cuento es la esfera, esa forma en la que no sobra nada, que se envuelve a sí misma de una manera total, en la que no hay la menor diferencia de volumen, porque en ese caso sería otra cosa, no ya una esfera. Siempre sentí el cuento como un recipiente inexistente, porque antes de escribir el cuento no hay ningún recipiente- Pero yo sabía que al terminar, el punto final del cuento tenía que cerrar esa noción de esfera (Prego, 1985: 60-61).

Grojnowski (2000: 32) compendia punto por punto estas divergencias y propone la siguiente tabla:

Roman	Nouvelle
Action lente	Action rapide
Assemblage d'éléments hétérogènes	Assemblage d'éléments homogènes
Centres d'intérêt multiples	Centre d'intérêt unique
Dénouement sus forme de bilan ou d'épilogue	Dénouement inattendu

2. 3. Los elementos definitorios de la *novela corta*

La elipsis

La novela corta nos proporciona un conocimiento parcial y sincopado de una realidad compleja, saca lo poético de lo anecdótico, lo eterno de lo transitorio, de lo fugitivo y lo contingente. En este marco, el recurso retórico de la elipsis desempeña un papel fundamental al mantener el caudal semántico reduciendo la fisicidad del texto. La elipsis, esencial en toda trama narrativa, cobra mayor significación en las formas literarias más breves al trabajar el autor sutilmente con ella, dado que éstas “han intentado escaparse del corsé de la palabra” (Valls, 2015: 40). El autor de una novela breve postula la conciencia de que precisa callar mucho más de lo que deba y pueda decir y, por eso, estas obras parecen nutrirse de “materiales ligeros (perfiles, huellas, vahos, silencios y sombras)” (Valls, 2015: 43).

Lo que queda implícito a través de la elipsis es necesario por razones de economía textual pero sobre todo para la capacidad del relato de ser eficaz. Una historia pendiente, pincelada en bocetos no definitivos, dilata su vida en la medida en

que sus componentes no son expuestos. El misterio que alberga en los seres y en las cosas se produce gracias a lo que se oculta, que se deja a la interpretación, o quizás a la especulación, del lector. Es una invitación a que se muestre activo, coopere en la reconstrucción del sentido y formule hipótesis. “De manière aussi économique et laconique, l’auteur invite le lecteur à suppléer à ce qu’il ne juge pas utile d’exprimer” (Grojnowski, 2000: 155).

La elipsis produce dos consecuencias interesantes en el fraseo de la novela corta (Aubrit, 2002: 148-152). Por un lado, conlleva “un appel à l’imagination”, de ahí que el final no tiene la misma resonancia en los géneros breves con respecto a los largos. Si en la novela se trata de la resolución de un estado de crisis, incluso si se puede abrir hacia otras posibilidades de desarrollo, en la novela corta la voz narradora y los personajes se retiran del relato de puntillas, dejando el lector en un marco de soledad y vacío, sin una guía para encarar los efectos de este final insatisfactorio y por eso estimulante. Por el hecho de no decirlo todo, la novela corta apela entonces a la imaginación, más que todas las otras formas produce una resonancia fértil en el espíritu de quien lee. “L’émotion prolongeait le silence. Chacun restait dans sa pensée et complétait, avec le genre d’imagination qu’il avait, ce roman authentique dont on n’avait à juger que quelques détails dépareillés” (Aubrit, 2002: 150).

Por otro lado, la elipsis produce una “déstabilisation”, una “littérature de l’inconfort”, un “sentiment de la précarité” (Aubrit, 2002: 151). Queda claro que todo relato es por su misma naturaleza elíptico y aún la novela más atrevida y ambiciosa desvela solo una mínima partícula de la realidad que quiere recrear. Pero la novela en su acepción más clásica apunta a instaurar la ilusión de una totalidad haciéndonos olvidar las elipsis que contiene o, si muestra sus elipsis, es a través de un acicate donde ese hueco saca partido a la plenitud de las otras secciones. En cambio la novela corta destacan elementos derramados en el fondo de la nada, segmentos de vida que se traban entre ellos o bien que se refieren a un conjunto que queda en la sombra. La novela corta nos entrena a ser lectores demiurgos: si la novela nos hace olvidar la realidad que nos rodea, la novela corta nos remite a ella. De eso procede la incomodidad y el malestar que nos pone en riesgo, al contrario de la evasión proporcionada por la novela. La novela corta no alivia la pena del lector

sobre su existencia y su indentidad; mientras que la novela corta otorga al lector el tiempo de respirar, de familiarizar con el universo que se presenta, de identificarse con los personajes, es decir le otorga el tiempo *tout court*.

Esta literatura de lo incómodo se vincula a una precariedad no solo del ser humano sino también de la historia. La novela es un balance, una evaluación analítica de la sociedad y de sus relaciones y fuerzas opuestas. En contra la novela corta es una convulsión, la expresión de trastorno y desorden o de un mundo que ha perdido su coherencia y donde la existencia del hombre es fragmentaria y las relaciones residuales de causa y efecto son muy a menudo solo vislumbradas. Así que la novela corta enseña al lector el arte de descifrar el ancho e incomprensible periódico del mundo. Además la novela corta es más apta que la novela para leer una modernidad que parece haber perdido el sentido que recibía de los sistemas ideológicos y religiosos. Chesterton, uno de los maestros de Borges, decía que nuestra moderna predilección por la novela corta no es un epifenómeno sino la señal de un sentido real de la fugacidad y de la fragilidad.

El tiempo

La novela obedece a los mecanismos de reproducción y de repetición propios de los géneros narrativos. Estos procesos alcanzan su cumbre en la novela corta en la cual los acontecimientos están gobernados por las leyes de una recurrencia sutil: es decir que los fenómenos de eco, de reiteración, de espejismos son múltiples y no es raro que resurgan imágenes, figuras y elementos morfológicos que el lector había intuido de antemano. Por eso Carmen Pujante Segura plantea que por su brevedad, economía o unidad y por sus modernos coqueteos con una a-narratividad, se ha llegado a achacar a la novela corta el no-tiempo, la no-duración, la no-iteración⁸. Así, pues, el relato en su brevedad y narratividad vuelve a poner a prueba las propias categorías narratológicas de tiempo, orden, duración y frecuencia (Pujante Segura, 2014: 188-189). En consecuencia, si en la novela la repetición es constante, en la novela corta es creciente y dinámica ya que cada repetición conlleva una obliteración de un estado de cosas. La misma noción de suspense aparece atada a ese peculiar desarrollo narrativo. Ozwald asegura que

⁸ Si es que su instantaneidad no se postula como el reflejo de la eterna circularidad.

Le suspense ne consiste pas à faire pressentir l'imminence d'un événement imprévu – rien de véritablement nouveau se produit dans la nouvelle – mais bien à faire survenir ce qui doit, de toute nécessité, survenir et qui n'est rien moins que prévisible. C'est un peu la raison pour laquelle plane souvent sur la nouvelle l'impression qu'une obscure fatalité est à l'oeuvre (Ozward, 1996: 160).

El suspense, la espera de un acontecimiento, se convierte entonces en el acontecimiento mismo y la linealidad de la narración es engañosa: la secuencia de los instantes no reconstruye el espesor de tiempo vivido en la novela.

La novela corta se alimenta de su momento clave, su culminación que puede ser tanto el fragmento más intenso como el más decepcionante pero que siempre subordina a los otros, mientras que últimos siguen trabajando para su despliegue. Este momento es el centro hacia el cual convergen todas las fuerzas narrativas del relato y que por tanto ocupa el centro del dispositivo narrativo. Ozward (1996: 46) apunta que la longitud de una novela corta se puede evaluar según que el acercamiento hacia al momento crítico esté más o menos próximo. Éste instante es un instante totalizador que al fagocitar los otros modula la cadena de los hechos anteriores. Lo que pasa es que muchas veces ese instante cabal es decepcionante y no soluciona la crisis que rige al relato, así que la novela corta se construye a menudo sobre una laguna fundamental: es la historia de un encuentro que no se produce, de un acontecimiento que no tiene lugar; es, al fin y a la postre, la historia de una frustración. La novela corta se plasma así sobre estos instantes evasivos que no se pueden alcanzar. Quizá que no se pueda hablar por ella ni de un comienzo ni de un final posible, sino de una eterna vuelta sobre asuntos siempre viejos y siempre inagotables. En su rastrear un fragmento de tiempo, jugárselo todo por un instante, la novela corta es un reto a la bien cristalizada novela.

El espacio

Ya hemos visto como el esfuerzo de la novela corta es el resultado de una consciencia que intenta conciliar tensiones antinómicas, caracterizándose así como paradójica: su objetivo es precisamente el de definir el vacío que ella considera *a priori* como un espacio, es decir un lugar hueco que puede limitarse. Este sitio se

traduce en el sentimiento, que muchos personajes comparten, de una frustración, de algo que falta, del ineluctable afán que requiere vivir.

Daniel Grojnowski indica tres tipos de espacios con respecto a la novela corta. (Grojnowski, 2000: 78-84): el espacio *référentiel* (de referencia) es documental y postulado por el mismo relato, el espacio *fonctionnel* (funcional) desvela su función en beneficio del desarrollo narrativo y el espacio *signifiant* (significante) remite a un potencial simbólico a la hora de dedicarse a la exégesis de la novela corta.

Un rasgo muy típico del espacio de la novela corta es su tendencia al estrechamiento conforme el relato se encamina hacia el final. Una lógica irreprehensible reduce los horizontes, y eso se hace para contener, aislar y reducir una resistencia. En efecto, los temas claustrofóbicos son frecuentes.

La brevedad es también el resultado de una depuración de los espacios que por ser de número limitado adquieren importancia y de una desnudez de oropeles formales: eso connota a todo lugar como trágico, por lo tanto no es anómalo que al final de un recorrido narrativo un personaje sea aniquilado y el lector se vea privado de la facultad de orientarse en el texto, víctima de una topología inencontrable y a la vez tanto distópica como utópica.

Los personajes

El tiempo y el espacio de la novela corta afectan a las características de los personajes que “existent dans la rupture” (Ozward, 1996: 83), por lo tanto el lector tiene la impresión de que son componentes muy elementales del relato, tal vez impalpables, diáfanos, descarnados y a menudo frustrados y frustrantes. Además parecen ser movidos por un afán de destrucción frenética en lugar de decantarse por la construcción progresiva; eso procede del hecho de que el presente manda de manera despótica en la novela corta y encierra en su corsé a los protagonistas. Eslabones de una cadena secuencial limitada, estos personajes no pueden beneficiar de su pasado ni esperar en el futuro, nada en su alrededor justifica su existencia ni legitima sus hazañas, no logran entender el sentido de su recorrido ontológico en cuanto que están a la merced del absurdo, de un recorte azaroso de tiempo y de espacio que, a pesar y quizá precisamente por ser tan breve y destilado, tiene coherencia en sí mismo.

Gojnoswki señala como peculiar la individualidad de estos sujetos, o - a lo mejor - objetos, del relato:

Le récit bref se prête à la représentation de cas individuels, qu'il s'agisse d'existences résumées dans leur intégralité ou perçues dans des moments choisis [...]. Les destins individuels sont alors situés dans la lignée des régulations ethniques, sociales ou culturelles (Grojnowski, 2000: 105).

Así, pues, cuando se trata de la intensidad de la que es capaz un género narrativo breve o semibreve, el personaje vuelve a ser puesto en cuestión, es decir que a mayor volumen semántico, más datos sobre estos personajes del submundo o submundos secundarios; pero los extremos volverían a establecerse ante la capacidad de albergar en el subgénero breve “uno o dos mundos de personajes principalmente desarrollado frente a otros mundos de personajes esquemáticamente trazados (Albadalejo, 1998: 307). De ahí que ocupen el centro de una constelación inestable y que se alimenten de la misma ineptitud de sus habitantes. Estar en el centro de la narración no equivale a gozar de estabilidad y firmeza, sino a ser engullidos justo en medio del ojo del ciclón que brinda desconfianza y lo arrebató todo.

En el marco común de los personajes, Ozwald subraya el típico asunto de la dualidad que afecta a todas las facetas de la narración, en particular en sus formas y combinaciones, así que muchas veces los personajes se complementan al lado de sus réplicas análogas en un fértil juego de espejos. Por ejemplo, la figura del rival⁹ tiene por definición los mismos intereses, ambiciones y objetivos que su rivale con la cual intenta medirse. Además los celos y las ganas de poseer lo prohibido remiten al tema de la rivalidad y el duelo es el desenlace de este enfrentamiento y corresponde al máximo momento de tensión del relato. De hecho la violencia mutua alimenta un panorama de golpes de intensidad igual y opuesta apuntando al mismo objetivo.

Se puede observar como este objetivo no constituye la causa conflictiva, sino un mero pretexto bajo el cual el verdadero acicate de la pelea se disfraza: es decir que los rivales son la misma personalidad desdoblada que tiene deseos concurrentes y por eso polarizados.

⁹ Ozwald se fija en que “le rival précisément n'est pas toujours visible; il est souvent déguisé, dissimulé ou placé hors champ. Il n'en exerce pas moins une influence déterminante” (Ozwald, 1996: 89).

C'est, par conséquent, moins de "dualité" que de "dualisme" qu'il convient de parler, dans la mesure où les personnages ne sont pas simplement et comme accidentellement mis en présence de rivaux, mais où ils sont sujets à un dédoublement systématique d'eux-mêmes. Il ne s'agit pas seulement, ou s'en aperçoit, de coïncidences sporadiques et de similarités, mais bien d'une dynamique du dédoublement constamment à l'œuvre au cœur de l'écriture et dont on peut mesurer les effets dans l'ensemble des nouvelles (Ozward, 1996: 92).

Este contexto de identidades conflictivas y de novelas cortas esquizofrénicas nos hace entender mejor porque a los personajes de los géneros breves parece faltarles consistencia y tengan así rasgos de antihéroes: están atravesados por la incapacidad de construir, por ser consumidos por la dualidad que los habita y perseguidos por el doble que los obsesiona. De hecho, el tratamiento del personaje también empuja a O'Connor a diferenciar la novela de la novela corta: en la primera se invitaría a un proceso de identificación entre el lector y el personajes, vertiente que no se produce en la segunda: "the short story has never had a hero" (O'Connor, 1963: 18). Las situaciones de incomunicación son frecuentes, traban las relaciones entre personajes y contribuyen a que los acontecimientos le brinden una vuelta trágica al relato.

La dualidad involucra a menudo también la voz narrativa que puede delegar su palabra a alguien, proporcionándole así su paternidad. Cabe preguntarse entonces si ésta sea una manera que tiene el narrador de subrayar su poder de "maestro de ceremonias" a la hora de encararse con su lector. Por lo tanto la toma de palabra coincide con la toma de poder. Eso produce la perplejidad del lector frente a ese universo narrativo amenazado por una crisis larvada, en el cual los personajes comparten la sensación de haber cometido cualquier clase de culpa o quizá de tener que expiar la de los demás.

El título y el epígrafe

Los elementos paratextuales de la novela corta cobran importancia por ser apartados iluminadores en este género tal vez crítico de la condensación. Estos lugares estratégicos desempeñan un papel fundamental sobre todo en lo que se refiere al rastro que dejan en la memoria del lector puesto que son fragmentos que

atienden a la totalidad. La mayor peculiaridad en lo que se refiere a nuestro género es que apenas nunca se habla de novela corta en ellos, sino que tienden a convertir a este género en novela, por ser más reconocido y vendible.

El título adquiere su sentido pleno solo cuando el libro está acabado y este sentido puede reflejarse en un abanico de interpretaciones: además de ser un mero sintagma de designación, puede ofrecer un comentario al texto o una exposición de una visión peculiar. La lectura de la novela corta modifica, perturba o bien elucida el título, incitando al lector para que descifre la red de referencias.

El epígrafe “a parfois la valeur d’un clin d’œil” (Grojnowski, 2000: 135), es un desafío que el autor entrega al lector, confiando en su capacidad de mantener alerta esta ventana de sentido durante el recorrido en la novela corta.

En última instancia este económico mundo apuesta por un miedo a la saciedad que encauza un viaje ligero, lo cual no significa superficial ni tampoco inconsistente. Cabe preguntarse si la novela corta sea un “art du peu” (Ozward, 1996: 183) de la reducción, de la miniatura. Quizá la respuesta sea que, más que un “art du peu”, la novela corta sea un “art du moins”, un arte de la ausencia, a menudo negativo pero nunca nihilista, un arte de la añoranza y de la elipsis, al fin y al cabo un arte apto a ser cultivado desde la lejanía tanto emotiva como espacial, puesto que toda ausencia no remite a la demostración de la nada sino solo es otra cara de la presencia.

2. 4. Breve recorrido por la historia de la novela corta

Los antecedentes de lo que se trata de definir hoy como novela corta se remontan a la Edad Media, pero por supuesto la eclosión del género en aquellos años no ocurre *ex nihilo*: es a partir de las formas breves limítrofes, ellas mismas a menudo en gestación, que la novela corta va elaborándose y probablemente esta proximidad fue la causa que conllevó la fusión de los géneros breves cuyas mutuas fronteras resultan tan arduas de situar. De ahí, según Ozward, que el episodio del Cíclope en *La Odisea*¹⁰, *Las metamorfosis* de Apuleyo, o bien algunos fragmentos de

¹⁰ Si bien se puede apuntar que un episodio de una obra mayor, como ese de *La Odisea*, no puede formar una novela corta, que siempre debe ser una narración gestada como tal novela corta.

la antigua tradición literaria japonesa podrían incluirse en este conjunto (Ozward, 1996: 11).

De todas formas, es necesario apuntar como el nacimiento de la novela corta consiste en un proceso global que es tanto diacrónico como sincrónico. Es decir que lo que aparece con Apuleyo es una mera idea, a lo mejor premonitoria, de lo que iba a cuajar uno siglos después. Lo que es posible a la altura del siglo II a. C. no es todavía viable: “le temps de la novells n’est pas venu; il correspond, en termes hégéliens, à un moment de l’Esprit, à une phase de son histoire qui ne sont pas encore survenus” (Ozward, 1996: 54)¹¹.

La Edad Media constituye un filón para las formas narrativas breves ya que se caracteriza por el desarrollo de los *fabliaux*: breves poemas narrativos de contenido erótico o humorístico de entre 300 y 400 versos que se remontan a los siglos XII y XIV. Los *fabliaux* comparten el rasgo oral con los *lais* de María de Francia, poemas narrativos cortos que se fijan en el amor cortesano y que plantean los primeros atributos estéticos de la futura *nouvelle*¹². Además, reunidos bajo el mismo molde didáctico, el debate, el *exemplum*, el cuento moral y la fábula son los otros géneros breves que preparan el avance de la novela corta. Si no orígenes, sí fuentes originarias comunes parece haber entonces para el relato breve medieval que cuenta con múltiples afluentes desde el caudal medieval oral que va a dar a la literaturización.

Carmen Pujante Segura apunta que la génesis de la novela corta data y se sitúa “entre el ocaso de la Edad Media y el albor de la Edad Moderna” (2013: 123). El hito lo marca una obra singular que es el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, innovación literaria italiana que guiará las vertientes narrativas breves europeas. Cabe apostar por la idea de que el hecho de aunar, conforme al proyecto consciente del autor de los relatos breves encuadrados en el *Decamerón*, didactismo y entretenimiento, utilidad y deleite, inaugura tanto la novela corta como el propio concepto moderno de literatura y de género literario. Con él, el género se convierte

¹¹ El estudioso neoristotélico del siglo XVI Francesco Bonciani (*véase abajo*) provee a este género de un canon de excelencia: la construcción de su pasado y la identificación de los inventores de la novela corta se fundamentan en una petición de principio: la identidad de la *novella* con la *fábula* que constituye la primera de las *exercitationes* retóricas. Bonciani establece, pues, una conexión directa entre Apuleyo, el maestro clásico, y Boccaccio, el moderno maestro vulgar.

¹² Aubrit (2002: 8) cita como ejemplos la elipsis, la condensación de tiempos y espacios, la falta de digresiones ornamentales, el enfoque temático que actúa como imán y de formas y contenidos.

en una historia relativamente breve que converge en un final efectista e impactante, si bien no renuncia a la tradición temática precedente. María José Vega Ramos destaca que la alabanza del autor no se cifra solo en términos lingüísticos sino también como “modelo de un género literario mayor” (Vega Ramos, 1993: 50), lo cual es muy significativo a la hora de enfocar el recorrido histórico de la novela corta.

La tradición literaria francesa queda inaugurada con *Les Cent Nouvelles nouvelles*, obra anónima escrita alrededor de 1460, que explota la herencia de los *fabliaux* y a cuyo autor se le reconoce el mérito de haber introducido el término tomado de la lengua hermana italiana para aplicarlo a su recopilación, sin apenas dificultad de aclimatación lingüística o cultural. Pujante Segura nota que

Además de la referencia numérica, aunque no sea de manera sincrética con un prefijo numeral, mantiene esa redundancia justificada precisamente porque las *nouvelles* han adquirido carta de ciudadanía genérica y se pueden bifurcar los dos semas en lo que ahora devendrían palabras homónimas por su origen etimológico, una tautología que nos recordará en otro sentido la fórmula española de *novela corta* (2014: 127).

Siguen en la tradición breve la estela de Boccaccio, visible en Margarita de Navarra con su *Heptamerón* de 1558. El tono variado expresa de vez en cuando una sensibilidad inédita, sobre todo en lo que se refiere a los asuntos femeninos, así como las relaciones de poder y la imagen de la mujer lectora.

Consideramos, pues, el siglo renacentista en su primera etapa marcada por la influencia italiana – eminentemente boccacciana – hasta que sea con el modelo cervantino de las *Novelas ejemplares* de 1613 cuando aparece un viraje en el género, en particular en el de la novela corta, equivalente de nouvelle en este sentido y no tanto de cuento en su vertiente popular oral o popular literaturizada.

Ozward explica la relación y la evolución entre cuento y novela en estos siglos de transición por lo que se refiere a los géneros: “la nouvelle en vérité naît et procède du conte, qui, peu à peu, mais au prix de bien des hésitations, des rétrogradations, des réitérations accouche laborieusement d’une forme nueva qu’il portait comme un corps embryonnaire” (Ozward, 1996: 14). Y sigue explicando cómo las *Novelas Ejemplares* comparten la morfología del cuento “mais il est clair

que le conte appelle a la nouvelle, tandis que la nouvelle rappelle le conte” (Ozward, 1996: 15).

En la segunda mitad del siglo XVI, en Italia, se produjo una importante sistematización de los puntos centrales de lo que se acuñó como doctrina neoaristotélica, y, especialmente, la sistematización de una teoría de los géneros de los que la teoría literaria actual aún es tributaria. Lo que es llamativo destacar es que la poética neoaristotélica del siglo XVI aborda la construcción vacilante de una teoría de la *novella* tanto porque aspira a construir una gran teoría omnicomprensiva como para legitimar la literatura vernacular en general y el *Decamerón* en particular¹³. Los tres primeros capítulos de la *Poética* de Aristóteles proporcionan un esquema conceptual para la determinación de los géneros y para el entendimiento de sus relaciones. La poética quinientista entiende esas partes como una aproximación al objeto *per genus et differentias* que permiten obtener un sistema de especies y definir cada una de éstas. Este armazón tripartido en tragedia, épica y comedia, no está exento de dificultades. Una de ellas atañe a la posibilidad teórica de completar este conjunto con una cuarta especie, ésto es, en palabras de Vega Ramos “el género que se asemeja a la épica en el modo y a la comedia en el objeto” (Vega Ramos, 1993: 14).

En este contexto italiano neoaristotélico, es fundamental señalar la *Lezione o trattato sulla composizione delle novelle* de Francesco Bonciani, texto singular en la poética quinientista, ya que constituye el primer intento y, durante mucho tiempo, también el único, de fundamentar y escribir los principios del género. Bonciani presentó esta teoría bajo la forma de lección académica recitada públicamente en la Accademia Fiorentina, de la cual él era miembro, en 1574.

¹³ Y, por último, para vindicar esa obra de Boccaccio ante su prohibición por el Santo Oficio y por el Concilio de Trento.

La singularidad del *Trattato* reside en su atención monográfica y específica al género de la *novella* de tipo boccacciano. Tal excepcionalidad no implica que los planteamientos de la obra sean idiosincráticos o que carezcan de paralelos en la poética contemporánea o inmediatamente anterior. Los presupuestos del *Trattato* son ampliamente compartidos por un buen número de teóricos del siglo XVI: Bonciani no innova en los principios, sino que los extrema y replica para cubrir nuevos territorios literarios, es decir los de la literatura vernacular y los de un género omitido de la *Poética* aristotélica (Vega Ramos, 1993: 46).

La obra de Bonciani está sesgada hacia el estudio de las narraciones cortas y avanza una propuesta de inserción de la *novella* en el sistema de las especies convirtiéndola en el cuarto género con ese patrón: *la imitación de una acción completa, mala, según lo ridículo, de razonable extensión, en prosa y que, mediante la narración, produce deleite* (Vega Ramos, 1993: 81). Es necesario así subrayar la importancia de una definición tan pormenorizada de novela corta a esa altura histórica.

En cuanto a la novela barroca, ésta se caracteriza por la “plasmación de un ideal conversacional” (Aren; Rotemberg, 2001: 26). Así, surgen narraciones motivadas por preguntas, comentarios y reflexiones, que tratan sucesos extraños pero verdaderos, protagonizados por gente común. Las funciones que deben satisfacer son variadas: contribuir a una formación moral a partir de la presentación de casos ejemplares, transmitir enseñanzas y servir como divertimento social.

Ya en la época de la Ilustración aparece en la narrativa un cierto disinterés por la novela larga y surgen narraciones cortas que tienen una función moral, es decir que el racionalismo moral de los ilustrados franceses es aceptado universalmente. Como signo de esa aceptación, se importan en Alemania los llamados “semanarios morales” (*Moralische Wochenschriften*) británicos, un nuevo género de periódicos que suelen publicar narraciones y que rechazan la novela larga por considerarla una forma narrativa orientada a exaltar la vanidad, la mentira, el ocio y a corromper el gusto. Eso abre el camino para la narración de Friedrich Schiller, *Criminal por la pérdida de la honra* (*Verbrecher aus verlorener Ehre*), de 1786, que relata hechos históricos verdaderos que apuntan a *docere* y *delectare*. 1795 es el año en que surge la obra fundante del género en Alemania con la publicación de las *Conversaciones de emigrantes alemanes* de Goethe; se trata de una obra inspirada en el modelo con

marco narrativo de Boccaccio, ya que narra cómo un grupo de emigrados se reúnen y conversan para paliar la amenaza de la Revolución Francesa.

El siglo XIX es la edad de oro para la novela corta, sobre todo en Francia, donde Maupassant y Mérimée llevan el género a su auge, gracias a la difusión de la imprenta. Los temas más practicados en esos años son tanto los folclóricos, deudores del cuento de corte romántico como las obras de Grimm o de Andersen, como lo fantástico que remite al debate sobre el realismo y los límites que esto impone a la narrativa. Ozwald propone que lo fantástico siempre está latente en la producción de novelas breves que lo albergan de manera preferente:

Les nouvelles spécifiquement fantastiques (Poe, Hoffmann, etc.) procédant alors d'un fantastique "trascendant", les nouvelles dites "réalistes" (Mirbeau, un certain Maupassant, Huysmans...) d'un fantastique "immanent". Cela expliquerait pourquoi les unes et les autres présentent autant de points communs, et permettrait de mieux comprendre le caractère hétérogène de certaines productions qui ont exploité concurremment les deux veines (Ozwald, 1996: 71).

Otros aires vienen en las últimas décadas del siglo XIX del país norteamericano donde, con Poe y Matthews, se insiste en la invención consciente y en la brevedad. Henry James fue el prestigioso introductor de estas corrientes en la literatura europea a través de Inglaterra e Irlanda. Pero la misma figura de Maupassant sirve de enlace con otro foco literario, es decir el panorama ruso.

De hecho, aunque algunos escritores siguen en el cauce de la anécdota y de la acción en narrativa breve, ya se halla el germen de la reacción, concretamente en el escritor ruso, eminente cuentista y autor teatral, Chéjov. "Así, como exportada o derrotada por la influencia norteamericana que llega a la literatura europea, nace la polémica en torno a una nueva narrativa, la que no cuenta nada, la indirecta o alusiva, representada por Chéjov" (Pujante Segura, 2014: 97). En este contexto, el formalismo ruso desempeña un papel fundamental en lo que se refiere a la evolución literaria y a la historia de los géneros. Así, por su parte, Tynianov y Shklovski estudian la construcción de la novela y de la novela corta y reconocen a Chéjov la distancia con la nouvelles mondanas habituales, no tanto por la originalidad de sus temas sino por su aspiración a un argumento neto con solución inesperada, en unos

relatos que, recuerdan los especialistas, hasta entonces se habían asociado con lo inferior de la literatura.

A su vez el binomio Maupassant- Chéjov podría trasladarse a España con unos u otros representantes: por Clarín, Emilia Pardo Bazán y Galdós también pasaría el meridiano que pone a un lado el relato breve tradicional y al otro el que ahora representa la modernidad literaria. Lo tradicional podría englobar lo “romántico – realista – naturalista” (Pujante Segura, 2014: 98), por cuanto, al margen de diferentes tratamientos, además de compartir no pocos temas, convergen el hecho de la presencia de una historia, de un acontecimiento que es relatado y narrativizado. Pero el elemento innovador respecto a toda la tradición narrativa anterior sería denotado por Chéjov que a lo mejor constituye idealmente la cremallera entre los dos siglos.

En las novelas del siglo XIX es habitual la técnica de atar cabos, mientras que en el XX primará la ausencia de un sentido explícito y un final abierto, cambiando la actitud del lector por su participación ya no pasiva. Además, los personajes provienen de la realidad más cotidiana: cualquiera puede ser protagonista. Cabe precisar que, para desmarcarse del relato breve tradicional o folclórico del siglo XIX, es decir aquellos cuentos en los que la huella de lo oral se ha fosilizado, el relato breve creacional, individual y literario necesita otra opción terminológica y de ahí empieza a aglutinarse el concepto de novela corta.

La situación literaria y el estado de la cuestión teórica del siglo XX se explica a la luz de la historia del género con sus relaciones supranacionales entre España y Francia. El reajuste en la compensación de fuerzas – no solo literarias- producido con la llegada del siglo XX transforma el anterior panorama europeo y mundial del siglo XIX, aquél en el que Francia era una muy poderosa potencia, política y cultural, que irradia corrientes de pensamiento y de arte, siendo la principal suministradora para España. Es una época de crisis de la Restauración española hasta la Primera Guerra Mundial. De todas formas en esas décadas Francia desempeña ya no tanto el papel de modelo que imitar como un papel mediador, al mismo tiempo que España va recibiendo sus influencias y situándose paulatinamente ante el mundo para, sin dejar de no ser una potencia estratégica, apostarse en las primeras líneas de la literatura internacional, como la escrita en general en español.

La originalidad del siglo XX y de la edad contemporánea parece que no reside en la facultad de renovar las formas preexistentes, sino en la tendencia a declinar un asunto ya explorado per nunca agotable. Las novelas cortas de Steinbeck (*El poni rojo*) de 1933, de Camus (*La mujer adúltera*) de 1956, de Zweig (*Viaje al pasado*) de 1976, de Kafka (*La metamorfosis*) de 1915, de Chéjov (*En casa de los amigos*) de 1878, de Valle-Inclán (*Babel*) de 1888 son radicales en el sentido de que intentan apostar por un modelo absoluto del género, una novela corta pura, depurada y quintaesenciada tanto en economía narrativa como en fuerza de sugestión.

Los años entre las dos guerras mundiales atestiguaron el arranque de los regímenes totalitarios con el consiguiente exilio, en particular en España, de los intelectuales republicanos en lo cuales se va a enfocar mi trabajo. En el heterogéneo conjunto de textos que constituyen la narrativa breve del exilio conviven tendencias muy diversas. José Antonio Pérez Bowie observa que:

Si se la compara con la producida en los mismos años por los escritores que permanecieron en España, es posible constatar en estos autores una más firme voluntad de renovación formal, de entrar en conexión con las corrientes que, más allá de nuestras fronteras, habían propiciado la revolución de la que nace la narrativa de la modernidad, con su elevado grado de autoconsciencia y su permanente cuestionamiento de las posibilidades de los mecanismos narrativos tradicionales (Pérez-Bowie, 2005: 21).

No obstante, resulta imposible hacer una afirmación generalizadora al respecto, ya que la participación de los narradores españoles del exilio en esa corriente renovadora ofrece enormes diferencias de matiz y de grado. El paradigma más empleado deja traslucir una condición de desarraigo, una crisis de identidad que lleva los escritores a una serie de estrategias con las que enfrentarse a las nuevas realidades. Tales estrategias, que eran consecuencias de la inoperancia de los mecanismos de la narración tradicional para dar cuenta de un mundo que se había tornado mucho más complejo e inestable, afectan especialmente a la figura del narrador que bien se eclipsa para dejar paso a la multiplicidad de voces que componen el mundo, bien manifiesta sus vacilaciones e inseguridades antes la solidez de esta realidad que se le presenta inaprehensible y cuyos límites con los territorios del universo de la ficción no aparecen nunca nítidamente definidos.

De ahí que, a menudo, el narrador adopta una actitud de escepticismo radical que se traduce en el desdén por todo tipo de dogmatismo y acabe parapetándose tras el escudo de una ironía demoledora. La indefinición del sujeto narrador es, pues, paralela a la inestabilidad del universo que su mirada nos transmite, por lo que son frecuentes las dislocaciones de espacio y de tiempo y la roptura de la coherencia por la que se regía toda narración tradicional: el fragmentarismo, los procedimientos acumulativos, la aparente desconexión entre los componentes textuales, las lagunas informativas sobre aspectos básicos de la historia narrada¹⁴ son algunas de las señas de identidad más notables de esta narrativa. Síntomas de una revolución formal que está vinculada de modo indisoluble a una nueva manera de mirar, la cual enriquece nuestro conocimiento del sujeto que la afronta y del ser humano en general, con lo que cualquier intento de deslinde entre forma y contenido deja de resultar viable.

En la última década del XX y en la entrada al XXI, la novela corta, a diferencia del contexto del comienzo del siglo XX, no cuenta con la plataforma que la aúpe en el mercado editorial, comercial. Por ejemplo, en la nómina de autores de novelas cortas caben escritores eminentes como el español Luis Mateo Díez (recuérdese la ambiciosa serie compuesta por doce entregas, *Las fábulas del sentimiento*, recogidas en cuatro volúmenes publicados entre el 2001 y el 2008). Aunque esta narrativa más reciente se caracterice por la ineludible calidad, variedad de estilo y permeabilidad de géneros narrativos es mal atendida por los medios que a menudo carecen de sólidos criterios literarios en juzgar y promover un género menos conocido y quizá no tan apetecible.

Así que podemos concluir afirmando que, a lo largo de su recorrido a través de las épocas históricas, la novela corta siempre ha ocupado una posición marginal o, mejor dicho, fronteriza e inestable y de esta inestabilidad quizá trae su fuerza para adaptarse y renovarse en contextos y épocas diferentes.

¹⁴ Las cuales son rasgos peculiares de la novela corta analizada en su forma, véase arriba el concepto de elipsis.

3. “Como un papel en blanco”: la ficcionalización de una biografía en Luisa Carnés

3.1. Una vida tópica: ser mujer y ser exiliada

La situación de olvido que rodea al estudio de un autor y de su obra, y la postergación a que se ha visto sometido todo análisis resulta un motivo habitual en algunos de los pensadores y escritores que formaron parte del exilio de 1939. A este grupo de autores silenciados pertenece la escritora madrileña Luisa Carnés, integrante de la llamada “generación del nuevo romanticismo” (Vilches de Frutos, 1984: 108). El caso es que a través de su escritura estos autores respaldaron la puesta en marcha de reformas dirigidas a mejorar la condición de las clases populares. Plaza Plaza observa que “para ellos, la literatura y el periodismo eran instrumentos de acercamiento a la realidad social, y al tiempo, herramientas para dar a conocer al lector esa misma realidad, con la intención de que la trasformase” (2016: 208-209). Por lo que se refiere a la vida y a la obra de Luisa Carnés, el desconocimiento casi absoluto es la norma. Aunque la doble condición de mujer y de exiliada parezca un tópico trillado, este binomio contribuyó a que su memoria estuviese a punto de sepultarse. Antonio Plaza Plaza lamenta la ausencia de un panorama crítico sobre su obra (Plaza Plaza, 2002: 51), íntimamente ligada a una vida de duro empeño para quien, como mujer primero, hubo de superar grandes obstáculos a la hora de formarse, y, después, para abrirse paso en un ambiente donde las posibilidades de lograr el reconocimiento para quienes procedían de medios sociales ajenos al propio entorno cultural eran muy escasas.

Incluso los detalles biográficos de esta autora padecen del mismo halo de incertidumbre que afecta a su crítica literaria. Luisa Genoveva Carnés Caballero nace en Madrid el 3 de enero de 1905 en el seno de una familia humilde. El padre, Luis Carnés Sánchez, era barbero de profesión; la madre, Rosario Caballero Aparicio, trabajaba como sastra antes de casarse. Las carencias económicas condicionarán muy pronto la vida de la familia. Al cumplir once años, Luisa deja la escuela para siempre e irrumpe en el mundo laboral, al igual que muchos hijos de familias humildes. La insuficiencia de su formación escolar será un lamento repetido por la escritora en

diversas ocasiones. De hecho, la entrada en el mundo del trabajo convulsionará la vida de Luisa, interrumpiendo su etapa infantil y convirtiéndola en una aprendiz. Su primer empleo la lleva a trabajar para una tía suya, Petra Caballero, que regentaba un taller de sombrerería. Las duras condiciones que Luisa hubo de soportar serán objeto de recuerdos nunca olvidados y dejarán huellas en los personajes de sus cuentos y novelas. Para contrarrestar esas frustraciones cotidianas, la joven obrera buscará refugio en la literatura, así que el gusto por la lectura y la práctica de la escritura le permitirán superar sus carencias formativas y le servirán también como evasión para poder convivir con la dura realidad. De la lectura de los libros y periódicos que llegan a sus manos tomará también lecciones ocasionales. Esos autores pasan así a convertirse en los maestros inconscientes que orientan sus propias composiciones, en un constante ejercicio de autoaprendizaje que marcará de modo indeleble su vida y su obra.

En 1928 Luisa Carnés consigue un empleo en la CIAP, la Compañía Iberoamericana de Publicaciones, que por esas fechas lucha por convertirse en el gigante de la producción editorial española. Esto le permite entrar en contacto con el sector editorial, considerándose su posible mentor al escritor y crítico José Francés. En efecto, él será quien firme el prólogo de su primer libro, *Peregrinos de Calvario*¹⁵, publicado en 1928, y quien le dedica a la escritora esas palabras que esbozan un retrato dominado por el mismo estilo escueto y veraz de su fraseo:

Luisa Carnés tiene, ciertamente, ese modesto prurito del recato en su persona y del aislamiento fecundo para los sueños [...], se ha formado a sí misma en la monotonía jornalera y vulgar de un taller. Largas horas inclinada sobre la tarea, sus manos de obrera sentían la comezón de asir la pluma y su silencio estaba henchido de seres y episodios (Francés, 1928: 8).

José Francés le atribuye una singular destreza literaria, “una infinita sed de idealismo, un deseo, indomeñable, infalseable, de felicidad discreta, de bienestar puro” (1928: 10). Sin embargo, no por ello se alteran los relatos, sino que conservan vibrantes un fuerte valor de realidad. Tampoco el estilo pierde su justeza sonora, ni la armonía rítmica de su construcción.

¹⁵ Esta obra contiene tres novelas cortas: *El pintor de los bellos horrores*, *El otro amor* y *La ciudad dormida*, a las que precede una breve historia, a modo de prólogo, *Peregrinos de Calvario*, que da título a la recopilación.

Esta favorable acogida la anima a proseguir: en los dos años que siguen va multiplicando sus lecturas gracias sobre todo a los novelistas rusos, entre todos Dostojevski y Tolstoj a los que admira y en los que encuentra su mejor guía. En apenas un año, a fines de 1929, tiene terminada otra obra, *Natacha*, su primera novela, calificada de excelente. El título supone un reconocimiento a la obra de Dostojevski: se trata del relato de un drama que vive una mujer trabajadora, poniendo de manifiesto sus dificultades diarias para salir de la miseria. A través de la narración se antoja en la autora cierta sensación de evasión de un mundo que también es el suyo. Es una obra escrita para un público plurar, vertiente coral que volverá a estar presente en *La hora del odio*.

Durante su estancia como autora de la CIAP, Luisa Carnés va a conocer también a su primer marido, Ramón Puyol Román, pintor y director gráfico, vinculado al PCE, considerado uno de los mejores dibujantes españoles en la década de 1930. Este contacto con lo artístico será un *leit motiv* en la producción de la autora que atribuye a la creación plástica un papel que subyace en muchas de sus obras. Josebe Martínez, describiendo a las jóvenes mujeres de las que se nutre la narrativa de Luisa Carnés observa como:

Románticas e inocentes paganas de un mundo desesperanzado son, en realidad, almas puras en espera del cincel que les dé forma (curiosamente varios de los personajes colaterales son escultores). Y que, sin embargo, porque la vida es dura, terminarán cincelándose ellas mismas, golpe tras golpe (Martínez, 2007: 212).

La llegada del régimen republicano coincide con el nacimiento de su primer y único hijo, Ramón, en junio de 1931. Es un periodo en el cual se producen importantes cambios en su vida personal y laboral. En el verano de este año abandonará Madrid, junto con su hijo y su hermana Nati, dirigiéndose a Algeciras (Cádiz) donde reside la familia de su marido. Sus escritos de esta época son el reflejo de un interés por el entorno social que la rodea, una constante que mantendrá a lo largo de toda su vida, y que muestra también su inseparable olfato de periodista, atenta a cualquier circunstancia o hecho que suceda a su alrededor.

En marzo de 1934 se publica su segunda novela *Tea Rooms. Mujeres Obreras* que se puede encuadrar plenamente en la literatura social de preguerra, junto a *El*

blocao (1928) y *La Venús mecánica* (1929), de José Díaz Fernández; *Imán* (1930), de Ramón J. Sender; *La turbina* (1930), de César M. Arconada; *Un intelectual y su carcoma* (1934), de Mario Verdaguer; *La vida difícil* (1935) y *Cinematógrafo* (1936), de Andrés Carranque de Ríos. En ella, la autora nos proporciona una radiografía precisa del entorno donde se desarrolla el trabajo de las protagonistas: las camareras de un salón de té, así como la alienación que sufren. Fulgencio Castañar (1992: 284 y 286) apunta que “Luisa Carnés, que llega a la literatura procedente del mundo del trabajo, nos ofrece una detallada exposición del entorno en que se mueve una mujer en su jornada laboral” y añade que “su concepción de la lucha feminista está dentro de los cauces moderados puesto que en ningún momento llega a los extremos del sufragismo inglés o americano; cree que la mujer trabajadora ha de modificar su situación a través de la sindicalización”. Fue precisamente esta novela la que sirvió de acicate para que en estos últimos años se rescatase su obra y se volviese a hablar sobre su figura, antes casi desconocida.

A final de agosto de 1936 en las páginas de *Mundo Obrero* se indica que varios escritores, entre los cuales se cita a Luisa Carnés, están escribiendo obras de teatro para su representación en el frente o en la retroguardia. Así, en octubre del mismo año, se estrena su obra *Así empezó* en el Teatro de la Guerra, antes Teatro Lara, que fue calificada como reportaje escénico.

Los temores sobre la caída de Madrid determinan la evacuación del gobierno y las instituciones republicanas, cuyos miembros son trasladados a Valencia en la noche del 6 al 7 de noviembre de 1936. En cuanto a Luisa Carnés, escribe artículos para *Frente Rojo*, el nuevo diario nacido de las cenizas de *Mundo Obrero*, bien bajo su propio nombre, bien con el seudónimo de *Natalia Valle*, la protagonista de *Natacha*. En esta etapa se iniciará una relación sentimental con Juan Rejano, miembro del grupo editorial, vínculo que perdurará durante el exilio mexicano.

En octubre de 1937, la amenaza del ejército nacionalista sobre Valencia obligará a una nueva evacuación, esta vez hacia Barcelona. La estancia de Luisa Carnés en la capital catalana se prolonga hasta unas pocas horas antes de la entrada de las fuerzas nacionalistas y de las tropas italianas que las acompañan. La gravedad de la situación determina que el gobierno republicano y los partidos que lo sustentan piensen en organizar la salida inmediata de España de los principales responsables

políticos e intelectuales que aún permanecen en el país, ante el temor de la caída de Barcelona, tras el hundimiento del frente de Cataluña a fines de 1938.

Luisa Carnés cruza la frontera el 26 de enero de 1939, por el puesto de La Junquera (Gerona), en una fila interminable que conduce a miles de personas hacia Francia, donde las autoridades han decidido el ingreso de los exiliados españoles en diferentes campos y centros de internamiento. Luisa, junto a un centenar de mujeres y niños, será trasladada al albergue de Le Pouiguen, en La Boule, en el departamento del Loira Inferior. Las circunstancias de esta estancia serán revividas por la escritora meses después, en las que Plaza Plaza llama “memorias de gran valor documental” (2003: 323) y que se encauzan precisamente en la novela corta *La hora del odio* de la que aquí vamos a tratar.

Tras su liberación, Luisa Carnés se trasladará a París, donde se reúne con su hijo Ramón. Ambos permanecerán en la capital francesa hasta conseguir los permisos necesarios para su traslado a México que se produce en mayo de 1939. En el puerto de Boulogne, embarcan en el *Veendam* rumbo a Nueva York, junto a muchos otros refugiados ilustres, entre los cuales estaba el escritor Paulino Masip. La entrada en México queda registrada el 23 de mayo de 1939, y en el período que abarca la vida de la escritora en este país su producción literaria será notable. En 1975, Manuel Andújar, otro escritor exiliado, rescata a la autora, solicitando públicamente el descubrimiento de su obra y otorgándole el mérito en su exilio de una “incesante y cernida labor periodística y de narradora, que bien exige rescate, más de una sorpresa vivificante dispararían, por la precisión de estilo y nobleza argumental, dada su capacidad de transmisión emotiva” (1975: 74). Sin embargo, y pese al esfuerzo desplegado, la mayor parte de esta obra no vio nunca la luz, con la excepción de la novela *Juan Caballero* (1956).

En junio de 1951 puede trazarse una línea de inflexión en la vida y en la obra de Luisa Carnés, ya que reconoce que es necesario asumir que la denostada dictadura franquista es perdurable. En efecto, con los acuerdos internacionales que aseguran al régimen del 18 de julio el salvaconducto que necesitaba para superar las graves dificultades internas y el aislamiento exterior desaparece cualquier posibilidad de restaurar la democracia republicana. Los últimos escritos publicados por la autora nos permiten reafirmar la vocación de compromiso social y político que mantiene a

través de su obra. Éste resulta visible tanto en los cuentos publicados a comienzos de los sesenta como en los textos destinados a recordar a compañeros del partido, a resaltar el valor y el esfuerzo de la lucha contra el franquismo, o a respaldar conmemoraciones relevantes.

La muerte la sorprenderá el 12 de marzo de 1964, a consecuencia de las graves heridas producidas en un accidente en coche, mientras se encontraba en plena madurez creadora. La desaparición de Luisa Carnés y el desconocimiento de su obra durante tantos años supuso una carencia fundamental y una pérdida insustituible para trazar un mapa completo de la literatura del siglo XX. Además, como apunta Olmedo Muñoz: “al intentar posicionar dentro de la historia de la literatura a Luisa Carnés, se descubre la vulnerabilidad de los conjuntos cerrados” (2014: 289). De ahí que el mismo hecho de ser mujer no tiene que ser un barómetro a la hora de juzgar su producción o las causas que conllevaron a su olvido, sino un parámetro que hay que tener en cuenta para enmarcar el contexto del cual fue interpretadora y que destiló en su narrativa.

3.2. *La hora del odio: distanciarse y omitir para escribir*

*La experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio,
de ocultamiento, de distancia.*

Georges Bataille

Esta novela corta permaneció inédita desde su redacción mexicana en 1944 hasta el 2014, año en el cual se publicó en la editorial Renacimiento, de Sevilla. Las sesenta y tres páginas mecanografiadas de que consta el manuscrito de esta obra se distribuyen en nueve partes numeradas en romanos. El texto se sitúa en el mismo escenario que *De Barcelona a la Bretaña francesa*¹⁶, relato autobiográfico de la escritora que abarca los hechos que ocurrieron desde enero de 1939, en el último periodo de su estancia en Barcelona, así como su salida de España a través del puesto fronterizo de La Junquera (Lérida), junto con otros miles de refugiados que se dirigían a Francia, y su posterior permanencia en el país transpirenaico, donde fue sometida a un periodo de internamiento en el centro de Le Pouliguen. La obra reúne reflexiones, crónicas, anotaciones y comentarios y, en palabras de Iliana Olmedo

¹⁶ Ambos textos funcionan, por lo tanto, de bisagra entre la obra de Carnés anterior y posterior a la guerra.

Muñoz, “se conforma a través de fragmentos, una especie de artículos periodísticos acerca de sucesos puntuales” (2009: 539). La inmediatez impide la reflexión, Carnés no examina las causas, solo nos presenta el testimonio, como si se tratase de un reportaje, refiriéndose a un pasado próximo que al implicar el presente se hace constante. Esta escritura urgente se somete a un interesante proceso de dosificación y destilación en la narración *La hora del odio*.

En esta novela corta la materia biográfica se matiza ya que la autora consigue seleccionar segmentos significativos de sus vivencias pasadas. Con ellas arma un relato sobrio y exacto donde los elementos sacados del tumulto de la memoria adquieren un lugar y un equilibrio que los alumbran a través de un atinado juego de luces y sombras capaces de proporcionar hondura a la narración. Se trata entonces de ficcionalizar la autobiografía, lo cual sitúa la narración en el mal atendido conjunto de los géneros intermedios, muchas veces empañados por lagunas críticas. El reto que la autora encara reside en su capacidad de ponderar lo testimonial con la búsqueda de la expresión estética, de manera que se produzca una penetración de la literatura en lo memorialístico. El distanciamiento se obtiene en primer lugar gracias al hecho de elegir un narrador, el personaje de María Delsaz, que se convierte aquí en la principal protagonista. Carnés emplea la tercera persona que sustenta un relato filtrado por tres vertientes: la del tiempo pasado, la de la distancia espacial y la de la falta de implicación directa de lo autobiográfico.

La historia se abre con un claro arranque *in medias res* al incorporarse María de la cama, en el dormitorio del refugio de Le Pouliguen que acogía a una población de migrantes españolas exclusivamente femeninas. El viaje incerto y claudicante que armaba las memorias de *De Barcelona a la Bretaña francesa*, cuyo tiempo progresaba vertiginosamente, deja aquí el paso a la monotonía del transcurso de los días, que se aletargan dentro de un tiempo estático, a punto de detenerse por completo.

La belleza como atributo femenino se entrelaza con el paso del tiempo y con las señas que éste produce en el rostro de la protagonista, rasgado también por los sufrimientos padecidos durante el viaje a Francia. María comprueba que “la fatiga había hecho desaparecer de sus ojos el brillo juvenil” (Carnés, 2017: 249) y que “una hebras blancas y endurecidas se despegaban de la melena lacia” (*ivi*) debidos al

hecho de que “la guerra arrambla con el pudor de la mujer, con el hábito de la pulcritud, con la inclinación al adorno personal, a los perfumes, a todo lo superfluo” (252)¹⁷. Y quizás el símbolo de esa austeridad impuesta por el esfuerzo de sobrevivir tras un recorrido por un entorno adverso sean los zapatos que aparecen en las primeras líneas del relato, unos “zapatos de tacón bajo, que llevaban, mezclada, suela de dos países” (249). El “impulso largo tiempo dormido” (255), guiño de insinuación a un matiz erótico, estimulado por el contacto casual con el director del refugio, remite a una condición femenina pincelada como reprimida y sufriente. La precariedad de la vida amenazada por la guerra “arrambla también con el pudor de la mujer, con el hábito a la pulcritud, con la inclinación al adorno personal, a los perfumes, a todo lo superfluo” (252). Estos “signos de la condición femenina” (256) vuelven a manifestarse una vez que la joven se somete mansamente a la disciplina del refugio francés, gracias a los regalos de algunas mujeres bretonas que proporcionan a las refugiadas “lápices de *rouge*” y “ropa interior usada” (*ivi*) que hacen que el espejo le restituya la imagen de un rostro de expresión viva.

Y serán precisamente estos recursos, tan superficiales al parecer, pero capaces de conllevar la salvación y la salida del albergue de unas de ellas, Encarnación, que se reencuentra con su marido, Pepe, para irse juntos a París. Pero para no ser reconocidos como españoles, pues tenían prohibido permanecer en la capital francesa, se arregla con la ropa mejor que consigue encontrar en el refugio: “mas de doce mujeres rodeaban a Encarnación. Las manos volaban sobre la ropa que le había sido colocada, como a una novia el traje nupcial” (316).

En este contexto también el espejo desempeña un papel fundamental: en el lavabo del refugio es el “amigo demasiado veraz” (250), al cual María se asoma sin reconocerse: “¿Soy yo?” “¿Soy yo esa?” (252 y 253), produciendo en consecuencia una escisión, un desdoblamiento de sí misma a través de este umbral del tiempo, la misma cesura que hace que “su cuerpo y su conciencia se dividían, recorriendo el duro camino de los fugitivos, aunque independientes el uno de la otra” (250). Esta pregunta ontológica vuelve a resonar a la hora del diálogo de María con Pilar Sandoval, su compañera en el refugio, a la cual contesta: “realmente, no sé lo que

¹⁷ A partir de aquí, cito siempre por la única edición de la obra de Carnés.

soy” (272), tras la interrogación sobre las razones por la cuales se había ido de España.

Pilar es un personaje que destaca en este ambiente dominado por la dimensión coral. Vilches de Frutos subraya en la narrativa de Luisa Carnés “el principio del protagonismo de la masa en la literatura [...]. Para ello, crea el personaje representativo, que reúne las características básicas del grupo que simboliza” (1984: 109). Este sentido de colectividad está presente también en el análisis de Olmedo Muñoz (2014: 190, 191 y 194) que concibe el refugio como un microcosmos donde “se comienza a gestar la identidad colectiva, asociada a una memoria común [...], y la construcción del imaginario colectivo y del discurso republicano que se empieza a formar en los refugiados y que se conforma plenamente en el exilio”). Este señor qué mal escribe A este propósito, cobra importancia el hecho de que esas mujeres sean llamadas no con sus nombres propios, sino con los de la comunidad de donde proceden: “la extremeña” (289), “la valenciana” (279), “la gallega” (*ivi*), o bien apelando a rasgos físicos: “la vieja” (292), “la de las pecas” (318), “la muchacha de los senos pequeños” (*ivi*).

En este sistema de doble denominación, el privilegio del nombre no se le otorga tampoco a otro personaje odiado de la novela corta: el vasco que sabemos que es la espía franquista que ilusiona a las refugiadas con la promesa de una fácil salvación. La narradora le concede unas pocas pinceladas que se detienen en su aspecto exterior: “un joven bajito, muy blanco, carirredondo” (265), y en lo que confiesa él mismo, desde la entrada de los italianos y los marroquíes en el norte de España (281). La narradora lo castiga dejándolo en el anonimato, a lo mejor para expresar la repugnancia que provoca “un español sin España, cuerpo sin sangre, ojos sin pupila” (304). El vasco puede coincidir con lo que Isabelle Le Boulanger define como “les oreilles et les yeux du commissaire de police [...] ceux qui connaissent le mieux la population des réfugiés. Il assurent à leur égard une double mission de protection et de surveillance” (2016: 204 y 205).

La acumulación de seres humanos desempeña una función doble: como protagonista y como espacio en el cual se desarrolla la trayectoria de vida de María y Pilar. El conjunto de las refugiadas aparece tanto al comienzo como en el desenlace del texto, “la densa atmósfera del dormitorio, una gran nave donde reposaban

cuarenta mujeres” (249), subyace al escenario donde María aparece en acción por primera vez y las mismas refugiadas son representadas por sinécdoque en “los ojos que se clavaron” (291 y 318) en la campesina extremeña que quiere regresar a España y en María al final de la obra, casi como si fuesen un jurado popular heterogéneo en su composición pero capaz de moverse y de pensar en sincronía.

Desde este grupo compacto pero quebradizo la autora aprovecha las grietas a través de las cuales rescatar algunas experiencias individuales intrasferibles e inasimilables. Las breves digresiones, o mejor dicho, los casos que el género de la novela corta concede al texto se fijan en dos personajes casi antitéticos y complementarios por lo que se refiere a los resultados de sus vivencias; es decir, la viuda extremeña que quiere volver a España para juntarse con su hijo y que, víctima de un engaño de una espía franquista, acaba ahorcada en la misma plaza donde murió su marido (y quizá por ese fin dramático no tiene un nombre con el cual recordarla)¹⁸, y Encarnación, la maestra comprometida con la lucha contra el analfabetismo, que al final conseguirá escapar hacia Francia junto con su marido, Pepe, que va a recogerla. A pesar de desempeñar un papel mínimo en la narración, su caso abre un horizonte de comparación sobre los campos de refugiados masculinos, dado que Pepe proviene de Argelès-sur-Mer (295). Las condiciones de vida de estos campos, por ser más duras que las de los refugios femeninos, convierten a éstos últimos en un paraje donde se desarrolla un exilio más plácido, una versión más matizada del internamiento.

Hay que detenerse sobre todo en el protagonismo otorgado a la figura de Pilar, a la vez *alter ego*, doble, guía y mentora de María. Los trazos con los que Luisa Carnés perfila a esta mujer corresponden a lo que Josebe Martínez (2007: 218) apunta como rasgo característico de la autora:

¹⁸ Isabelle Le Boulanger (2016: 369), a ese propósito, se pregunta: “au final ceux qui acceptent de retourner en Espagne le font-il sous la contrainte ou volontairement? La réponse est complexe dans la mesure où le volontariat a pu trouver sa source dans les désillusions des réfugiés en France”.

Los personajes que Luisa Carnés crea no pueden ser vistos desde el momento actual sino como ejemplos de la sublimación romántica, dotados de los rasgos heroicos y justicieros que corresponden a los libertadores de los pueblos: la exagerada poetización de una atmósfera trufada de giros tópicos y descripciones ya vistas, configura tipos que aparecen ante el lector como héroes esperados, con reacciones previstas frente a vicisitudes extremas, para quienes el azar se ha convertido en sino, y las más escabrosas experiencias y coincidencias son, diseñadas por la mano de la autora, la infatigable y auténtica batalla de la postguerra.

A esta mujer aragonesa, la narración le saca un gran partido ya que ejerce de enlace en muchas ocasiones. Por ejemplo, como “hablaba muy bien francés. Era la que servía de interprete entre *monsieur le directeur* y sus compañeras” (266), a la hora de dar a conocer las modestas reivindicaciones de las refugiadas y también cuando les agradecen a los pescadores franceses el regalo de las canastas de pescado “era Pilar la que agradecía la espontánea donación de los pescadores y sus palabras hacían más tenso el hilo tendido entre los franceses y las refugiadas” (280). El papel de intérprete se aborda también en el estudio de Isabelle Le Boulanger (2016: 244), quien detiene su mirada en esta figura:

En ce qui concerne les interprètes, les autorités misent sur la présence, dans chaque centre, d'un réfugié en mesure de comprendre la langue française *a minima*. Ce point est d'importance capitale et dès leur arrivée, elles s'empressent de se renseigner. Lorsque cette personne providentielle existe, ses nom, âge et profession sont communiqués au préfet, et elle peut, sans attendre, commencer son travail d'interprète.

El carisma que tiene Pilar hace que “las muchachas que dormían cerca de María tenían a menudo el nombre de Pilar en la boca” (267). Es un demiurgo entre la masa anónima de las mujeres y los individuos poderosos que la narración pone de manifiesto. En el cerrado microcosmos femenino, Pilar comparte rasgos que pueden tener algo de masculinos¹⁹, estableciendo una identidad andrógina y por eso compleja e interesante: sus prendas y su físico de hecho son casi varoniles: “vestía falda y suéter oscuros, calzaba zapatos de color gris, sin tacón, y esarpines blancos.

¹⁹ Este aspecto masculino se nos muestra en la manera que tienen de abrigarse la mayoría de las mujeres que formaban parte de los partidos comunistas, al cual, como veremos, pertenecía Pilar.

El busto menudo, como de adolescente, se le acusaba bajo la ropa de invierno” (262). Otro atributo masculino de Pilar es la pistola con la cual se ha batido en las barricadas de Barcelona y en la que conserva una última bala (306) que nunca será usada, ya que arroja el arma al mar, antes de declarar que “ha pasado su hora. Ahora le toca a la inteligencia y a los nervios” (307).

En esta última bala no disparada se condensa la lección que Pilar le da a María, en una narración que podría leerse también como una especie de *bildungsroman*, a través del cual una mujer joven, pero ya no adolescente, inicia un proceso de concienciación, tanto personal como histórico. Casi como si se tratara de un modesto Virgilio en el recorrido de María por la *selva oscura* que constituyeron los años de la guerra civil, Pilar parece robarle el protagonismo a María tras diluirse la presencia, como Virgilio ante el Paraíso, cuando la mujer, una vez aprendida la lección, toma la decisión de regresar a España. Otro punto de interés radica, en efecto, en la capacidad de la autora para tratar rasgos de los personajes trasgresores, como Pilar y María, que cuestionan la normativa de los géneros impuesta socialmente. Este aspecto queda claro en el estudio de Martínez (2007: 212) que aboga por el hecho de que, en las obras de Luisa Carnés

a pesar de que en ocasiones los personajes se muestran indefensos frente a un destino al que se encuentran de antemano sometidos; muchas veces, es la protagonista quien decide tomar las riendas de su vida y decidir su futuro [...], todas ellas son mujeres jóvenes nutridas por la tragedia que participan en obras de búsqueda y formación, en las que se desafía el curso de la historia permitiendo a sus protagonistas actos de rebelión.

Acostumbrarse al ejercicio del odio es la otra cara del amor y, en palabras de Pilar, a María le falta precisamente esta capacidad de odiar “hay que amar y odiar mucho. Y a veces, dos cosas, al parecer, tan opuestas, que son como el signo de nuestro tiempo: el odio y el amor” (275). Así que la protagonista empieza a darse cuenta de que hay odio disperso por el mundo, diluido en ambiciones de conquista hasta el punto en que hace su plena aparición en la mente y en el corazón de María y, en los frecuentes ratos en que se queda sola, “el silencio le hizo sentir más denso y firme su recién nacido odio” (302). Lo interesante de esta reflexión sobre el odio, hilo rojo que teje el entramado del texto, apareciendo dosificado pero constante a lo

largo de la historia, es que se complementa con el amor a través de la fecundación con el dolor. De esta manera, odio y amor dejan de ser dos polos opuestos e incommunicables, y la yuxtaposición a la que son normalmente sometidos en el sentido común se convierte en una permeabilidad enriquecedora que hace que el odio no sea estéril en sí mismo.

Este odio, que había tardado tanto, llegaba con brío; revertía inusitado ardor, tal un amor antiguo que renace, y le mostraba la dolorida faz de España, de sus hijos perseguidos, maniatados. A través de este odio fecundado con el dolor, el amor hacia la tierra propia adquiriría mayor intensidad, y a la par se manifestaba más tierno y quebradizo (*ivi*).

El odio fertiliza y empapa incluso de manera física y visceral los cuerpos de las refugiadas. Después de ser procesado por la mente, este nuevo sentimiento despliega sus efectos en los otros órganos, al ser tan capilar: “de la garganta; más adentro, del fondo de los huesos; de su raíz de española, subía una sal muy amarga, que se desbordaba en su paladar” (301). Y, en efecto, este sabor en la boca que el cerebro no puede controlar proviene de muy lejos, de “las madres que duermen ahí, con sus hijos. También ellas odian, y los críos maman leche amarga de odio” (275).

El odio se conecta entonces con otro asunto que cobra mucho relieve en la narración: el de la madre. En el universo femenino que nutre la historia, la maternidad es un tema muchas veces evocado *in absentia*, a punto de desvanecerse en un contexto de guerra donde “hasta la voz materna puede eco en el corazón del hijo” (252). En cambio, “la voz de la madre es dulce, y al nombrar la hija, se dulcifica más” (272), siempre presente en los recuerdos, difuminados y vívidos de María que rememora fragmentos de la agradable cotidianidad que ha dejado atrás. Así que las manos maternas protagonizan las escenas caseras y su voz entremezcla frases hechas llenas de amor, “Hija, abrígate” (*ivi*), con preguntas sobre el sentido de la guerra que lo destruye todo: “¿Por qué nos bombardean? ¿Qué hemos hecho? ¿Por qué esta guerra?” (*ivi*), en un balance de interior y exterior, vivencias personales y memorias históricas que ejemplifica, funda y corrobora el equilibrio general del relato. Una tierna digresión para evadirse de la realidad encabeza el capítulo VI y está dedicada a la madre de María en un ensayo de estilo indirecto libre que apela a una articulada sinestesia que concilia la “figura menuda ” (285) con las “tibias

mantas” (*ivi*), el “milagro bíblico sobre una mesa familiar” (*ivi*), las “manos que no cesan de acariciarlo todo” (*ivi*), el “aroma del café tostado y del pan de trigo caliente” (*ivi*), los “pañuelos de hilo mojado en agua de lilas” (*ivi*). La voz sosegada de la madre vuelve a estar presente y acaricia los sienes de la joven “todavía heridas por el estupor de tu ausencia” (286). Una imagen muy simbólica y llamativa, a este propósito, son los vaivenes pausados de la madre que ponen “sombra en el vacío amarillento que refleja la lamparilla” (285). En esta alternancia de luces y sombras, de presencias y ausencias, de vacíos aludidos, se encuentra el sentido último del sufrimiento de una mujer a la que la guerra ha destruído su vida doméstica, su mundo acogedor, echándola hacia un presente que además anuncia un futuro que le cuesta trabajo entender y aceptar.

Lo que queda de esta herencia materna es una “raíz española” (278 y 301) a la cual se agarra Pilar para alumbrar la conexión que hay entre la madre y la tierra donde ha parido a sus hijos:

Y al nacer España para nosotros, perdíamos. Sentíamos algo así como si nos arrancaran un hueso... Porque la tierra de España nos ha formado, y somos suyos, como ella es nuestra... Había que perderla para adorarla, como a una madre. ¿No te pasa eso con tu madre? ¿No sientes que ahora la quieres como nunca, como si la empezara a querer? (274).

En este sentido se puede afirmar que Pilar ejerce sobre María una función mayéutica y recordamos que este concepto socrático remite a la obstetricia, al arte de nacer, convertido luego -en sentido metafórico- en el arte de dar a la luz el humano pensador por medio de preguntas. De hecho, para que su amiga se conciencie de manera crítica sobre su vida y su entorno, Pilar entabla con ella un diálogo, en el que no faltan preguntas cortantes, como: “¿Por qué has abandonado España?” (271) “¿Por qué huías? ¿Por qué estás aquí?” (272), “¿Has pensado tú bien en lo que es la patria? (274), estimulando a María a sacar de sí misma las respuesta en las que antes no se había fijado, quedando pendientes. Por ejemplo, en el primer capítulo, cuando se mira al espejo y se pregunta por su identidad: “¿Soy yo esa?” (253); sin llegar a agrandar el foco de su reflexión para incluir lo que pasa a su alrededor, en el recorrido histórico de su patria.

De ahí que podría decirse que María vuelve a nacer gracias a Pilar, quien se convierte entonces en una segunda madre para ella, que declara

yo no sé por qué te he elegido como testigo; acaso porque desde hace tiempo veo en tí a una mujer que tú misma desconoces. [...] Tú eras una de las muchachas por las que había pasado la guerra como el agua sobre el aceite [...] es verdad que vivir en la inconciencia tiene sus encantos, pero, a la vez, es peligroso, porque al sobrevivir a la catástrofe, la encuentra a una desarmada (308).

Pilar es capaz también de exponer la previsión de los sucesos que van a ocurrir. La relevancia que tiene el paso del tiempo y el distanciamiento entre la experiencia vivida y la reelaboración por medio de la memoria permite a la autora de abrir fugaces escenarios donde se plantean temas novedosos en aquella época. Frente a la pueril ingenuidad de María, que cree que la guerra ha terminado, Pilar, desde una perspectiva más amplia y compleja, declara que la lucha “apenas ha empezado. Lo de España ha sido el primer disparo de la guerra mundial” (270); o bien que “se acentuarán la hipocresía y los manejos diplomáticos, y se repetirán en Europa los ataques de los nazis. Los pueblos oprimidos se verán obligados a organizarse en la clandestinidad. Entramos en una época de luchas decisivas y difíciles” (307). Estos comentarios, en relación con el sentido que tuvo la guerra de España, adquiere mayor relevancia con la distancia que concedió a la autora la reflexión sobre los hechos ocurridos cinco años atrás, permitiéndole comentarios sobre lo que en 1937 y 1938 ya intuían algunos observadores: que la guerra civil española podía ser considerada el antesala y el preludio de una nueva guerra mundial, donde algunos de los contendientes tuvieron ocasión de probar sus armas y tácticas. Intercalándolas con el tiempo hibernado e irreal del refugio, la novela corta explora cuestiones medulares, como el problema del fascismo encubierto (309), la ciencia al servicio del mal, el progreso aplicado al exterminio del hombre (250) y la no intervención del gobierno francés (310).

Las dos mujeres que protagonizan el relato, pese a que sus recorridos existenciales acaben acercándose al regresar a España, tienen puntos de partida casi opuestos, manifestados en sus distintos intereses literarios. Si María confiesa escribir versos (270), Pilar, por su parte, argumenta que “no estamos viviendo tiempo para

hacer poesía” (*ivi*), de hecho “para una poetisa no es espectáculo muy bonito el de la sangre” (*ibidem*: 271), así que se dedica a la lectura de los textos de Medicina que suspendió a causa de la guerra y que, por ser más prosaicos, están en consonancia con su personalidad pragmática y emprendedora. Y la enseñanza que la joven proporciona a María es precisamente la de que no se puede “salir de esta tremenda época como un papel en blanco” (*ivi*). En esta frase se condensa la misión de la misma Luisa Carnés y de cualquier escritor del exilio, es decir la necesidad imperiosa de dejar una huella a través de la literatura, de vivir con conciencia en el presente ya que la escritura en sí misma constituye un acto de futuro, al contar y al fijar el pasado se establece una prolongación del tiempo y se mira hacia adelante.

Y cabe decir que esta reivindicación de protagonismo a través de la escritura dentro de un mundo, por violento e ininteligible que sea, constituye la verdadera dicotomía entre María y Pilar, y el anodino conjunto de mujeres que, en efecto, están descritas como “personas congregadas en la habitación, trabadas en charlas inútiles, dentro de un tiempo del que eran presa inerme” (303). Las charlas inútiles y vacías que encadenan estos sujetos pasivos quienes no consiguen que sus palabras se concreten en nada.

Esta novela corta presenta otros ejemplos de escritura que cobran un cierto interés en la narración. En las puertas de los dormitorios de las refugiadas hay letreros *naïf* y “deliciosamente cursis” (254) que remiten a títulos de cuentos de niños y que contrastan de manera muy cruda con la condición de las mujeres amontonadas allí: “eran denominaciones propias de novelas color de rosa, aunque en este caso correspondían a los albergues de unas cuantas mujeres españolas que allí apiñaban sus miserias, sus dolores, sus recuerdos” (*ivi*). El autor de estos letreros es el director del refugio, el señor Reynaud, viejo literato provinciano especializado en novelas de amor, e incluso él mismo parece proceder de unos de esos cuentos, sea por su “cómico acento español” (255), o bien sea por su “cuerpo embutido en un pantalón azul marino y un jersey de color cereza” (*ivi*).

Otro asunto literario tiene que ver con las cartas que las refugiadas reciben. María desde el comienzo manifiesta la preocupación de que no le permitan de escribir (263) y la entrega de la correspondencia por parte de *monsieur le directeur*

se convierte en un momento de fiesta y excitación para las mujeres. Olmedo Muñoz observa que:

dentro del campo de internamiento, las cartas, como otra forma de memoria y puente con el pasado, se vuelven en el principal objetivo de las refugiadas, sirven para establecer lazos con el pasado – y la identidad anterior- al recuperar los contactos con los familiares y crear opciones – ambos representan la oportunidad de continuar (Olmedo Muñoz, 2014: 198).

Y de hecho esas cartas permiten en una cierta manera de “anudar el hilo del destino que pendía roto al otro lado de Francia” (256).

En última instancia es preciso detenerse en el papel que desempeñan los espacios a lo largo de la obra. El jardín del refugio es muy llamativo en este sentido. María nota que “damos vueltas en el jardín, como las fieras en sus jaulas. Somos prisioneras” (276), este *hortus conclusus* de paz ficticia es una jaula dorada de la cual María intenta escapar en muchas ocasiones. Vemos a la protagonista buscando la cercanía con ventanas dado que “no se puede respirar ahí dentro. Se empeñan en cerrar. Es preferible morir de una pulmonía que de la peste” (268), a pesar de que eso se convierte a menudo en un *cul-de-sac* del cual no se puede salir: “las ventanas del lavabo daban a un jardín largo y estrecho” (269). De todas formas, “desde las ventanas del dormitorio se veía también el mar” (256) y María para saciar su hambre de espacios abiertos apela al mar cuyos rumores de conversaciones apagadas la ensordecen y se confunden con los que bullen en su interior (303 y 304).

Serán unos pescadores los que intentarán abrir resquicios en este universo femenino ocultado y claustrofóbico, en particular el joven rubicundo que proporciona a María claveles y un periódico (261), el mismo que, junto con otros compañeros, regalará tres canastas de pescado a las españolas y los periódicos del país (279 y 280, respectivamente). Estos signos de generosidad gratuita se enmarcan dentro del intento de la autora por matizar de manera ecuánime situaciones y personajes del relato. Así, Vilches de Frutos nota que en Luisa Carnés:

frente al aparente objetivismo con que nos describe los pormenores de la vida de los personajes, la creación de la ficción novelesca se presenta con rasgos subjetivos propios de los nuevos románticos, la caracterización de los personajes responde a concepciones maniqueas (Vilches de Frutos, 1984: 110).

A pesar de que muchos rasgos sean estereotipados, o quizá arquetípicos, la escritora siempre intenta proporcionarnos una visión compleja y matizada del bien y del mal, puesto que polarizar estos conceptos significaría abandonarse a una lectura simplista y reductora de la realidad. Así que, si por un lado nos encontramos con los generosos y desinteresados pescadores, por el otro, nos topamos con la malsana curiosidad de los turistas que “hería más que confortaba” (259). Esta intrusión molesta, cruel e imperturbable (277), remedia el aburrimiento del pueblo pequeñoburgués, pues según Olmedo Muñoz (2014: 194) “representan la posición internacional sobre la guerra española”. En los retratos tremendistas que las damas de Le Pouliguen hacen de una niña hidrocefálica (enfermedad que aparece también en *Divinas palabras* y en *La familia de Pascual Duarte*, dos grandes clásicos), María percibe un abuso del respeto que merecen los vencidos (*ibidem*: 278), afinando así su conciencia acerca del racismo soterrado que estos gestos encubren.

Hay que señalar, además, una tercera vía que baraja estos dos extremos: la que se puede definir como de corte filántropo: la del director del refugio que se demuestra movido por una solidaridad humana a pesar de que ésto lleve a establecer una clara superioridad con respeto a las refugiadas. *Monsieur Reynaud*, representante masculino en un universo femenino, tiene su contrafigura, a la que la autora le concede unas escuetas pinceladas, en *Madame Lefevre*: sus rasgos crudos y firmes la acercan a la imagen tópica de un hombre, pero en la jerarquía del albergue está sometida al poder del director, actuando como su mano derecha, gregaria y controladora, ya que “estaba en todas partes” (260).

La alternancia entre espacios abiertos y cerrados hace que el texto respire al compás de una secuencia de dilataciones y estrechamientos, eco y simetría de la sucesión entre porciones individuales y corales, que evita el riesgo de caer en un relato llano y monocorde. De todas formas, la novela corta presenta una estructura circular que se abre y se cierra con un enfoque sobre el personaje de María. Y, de hecho, es preciso destacar como al final el propósito tanto invocado por ella se

repliegue sobre sí mismo, ya que la mujer expresa el deseo de regresar a España con Pilar planteando así la voluntad de volver al mismo espacio donde todo había empezado:

En aquel instante, todos los ojos se clavaron en María, la muchacha que escribía versos. María se había deslizado entre las mujeres y avanzado hasta el centro del recinto. Las miradas de todas se clavaron en aquella muchacha delgada, de pelo oscuro, sobre cuya frente había algunas hebras blancas. María se había colocado frente al prefecto y cerca de Pilar, quien había fijado en ella su mirada. Sin esperar a ser interrogada, María, la débil e indecisa María, dijo: -Yo también quiero ir a España (318 y 319, respectivamente).

Y la autora encomienda a *monsieur le directeur* el comentario último que funciona como cierre de la novela corta, un contrapunto de ironía amarga que diluye la tensión acumulada después de una escena cargada de *phatos* y patriotismo:

-¡*Mon dieu!*... El otro día casi arañan a la que se fue a España con la chica, y hoy besan y despiden con canciones a estas dos... Los refugiados españoles están medio locos... ¡Por algo perdieron la guerra! (320).

Sin embargo, este final circular queda paradójicamente abierto y el lector permanece con una consistente dosis de intriga sobre el futuro de María, lo cual aleja este relato de una mera recopilación de memorias.

Además, cabe alumbrar los destinos opuestos que la vida de ficción de María y la vida real de Luisa Carnés toman. La escritora se va a México, la tierra cuyos estereotipos Encarnación desmitifica para sus compañeras antes de irse allá con Pepe, su marido:

No seáis locas. En México hace frío y calor, como en todas partes, y los hombres no llevan ya sombreros grandes más que en el campo, para quitarse el sol, como nuestros campesinos. Con México pasa lo que con España: que cuando nos pintan, nos ponen mantillas y claveles, y a los hombres, trajes de torero (299).

En cambio, su alter ego literario decide volverse a España, trazando así otra dirección, otra astilla generada por la fractura del exilio. El formato de la novela corta permite la expresión, difuminada y aludida en algunas partes, mientras que profundiza mediante digresiones en otras, de esta posibilidad, de lo que habría

podido ser para Luisa Carnés. El texto se nutre de materiales veraces, de memorias históricas concretas, se encauza por el mismo recorrido de la autora, hasta el punto de bifurcar la decisión final. Y está claro que cada decisión implica una renuncia a algo, a otra vida, a una serie de sucesos. Ese algo cobra en el espacio lleno de meandros de la novela corta entidad propia, en un juego de reflejos en el que resuena la pregunta inicial de María “¿Soy yo? ¿Soy yo esa?”. La creación de este personaje permite a Luisa Carnés rebobinar la historia, explorar otra posible ruta.

Y lo más interesante es que, de manera muy coherente con los principios formales de la novela corta, este itinerario queda pendiente, no está dicho, a los silencios que alimentan el género, a una gran elipsis final que, por no explicarlo todo, pone de manifiesto la voluntad de la autora de que es preciso no salir de su época como “un papel en blanco”. El tiempo y el espacio que le proporciona la distancia del objeto narrado son el estímulo que agujonea a la escritora para otorgar a sus recuerdos la necesaria decantación para que reviva bajo un vestido literario. Los paradigmas de este mundo no coinciden con los de la vida real pero es precisamente en la dimensión de la novela corta donde encuentran el lugar más propicio para dejar entrever, a través de sugerencias que no estropean sino enriquecen el relato, su carga documental y su valor literario.

4. “Lo que no se puede decir no se puede defender”: eludir para superar en la obra de Paulino Masip

4.1. Entre compromiso y evasión: la vida de un autor poco trabajado

Los datos biográficos de que disponemos sobre Paulino Masip son desgraciadamente muy incompletos: su trayectoria personal no es fácil de rastrear con detalle. De ese modo, queda pendiente la biografía, amplia y precisa, de este escritor y periodista nacido en tierras leridanas que no dejó demasiada noticia de sí mismo. Pese a que literatura y biografía se entrecruzan sin sobreponerse, la reconstrucción de algunos de los hechos más significativos de su vida se pueden entrever en sus propias obras. De hecho, sacar esta figura de la semiclandestinidad en que se encuentra es una tarea difícil, aunque obligada.

Las huellas a menudo difuminadas de Paulino Masip empiezan en La Granadella, pueblo situado a unos treinta kilómetros de Lérida, donde nace el 11 de marzo de 1899. Hijo mediano de una familia modesta, pronto se trasladará a Logroño donde transcurrirá el resto de su infancia, adolescencia y juventud. Allí estudia la carrera de Magisterio y el creciente desahogo económico paterno le permite fundar y dirigir un periódico, *La Nueva Rioja*, de corta existencia pero de indudable significación para el futuro del entonces novel escritor. Es en Logroño también donde aparece su primer y único libro de poemas: *Líricos remansos* (1917). En 1928, tras casarse con Fernanda Echafarreta y tener con ella dos hijas, decide instalarse en Madrid consciente de que, por entonces, era el centro espiritual del mundo hispanohablante, que recogía e irradiaba los grandes movimientos estéticos y de pensamiento, además de ejercer una primacía editorial indiscutida. Cabe también precisar, como apunta Anna Caballé, quizá su primera estudiosa, que la capital era “la meta, allá en provincias, de todo aspirante a la letra impresa” (Caballé, 1987: 21).

En Madrid sus primeras colaboraciones de importancia las efectúa con el semanario *Estampa*. En su mayoría son reportajes sobre temas variopintos, algunos de ellos muy originales, en los que Masip pretende alcanzar una fórmula periodística llena de frescura, humor y agilidad, sometiéndose, desde luego, a las

exigencias del público que frecuentaba este tipo de prensa gráfica: distracción, amenidad y variedad. Estos rasgos van a ser fundamentales a la hora de componer sus novelas cortas, caracterizadas por componentes folletinescos. En otoño de 1932 sabemos que Paulino Masip viaja desde Madrid a Barcelona en el tren especial que acompaña a la proclamación del Estatuto catalán de Autonomía, y al que se adhieren numerosos intelectuales y políticos de la villa madrileña. Semejantes acciones son manifestaciones explícitas de su actitud de abierta solidaridad con el nacionalismo y la cultura catalana. Y es también en 1932 cuando Masip estrena su comedia *La frontera* que no es la primera porque tenemos noticia de una obra anterior, *Dúo*, de la cual Manuel Aznar Soler nos informa que “mereció un comentario benevolente nada menos que de un crítico prestigioso como Enrique Díez-Canedo” (Aznar Soler, 2001: 260). Su tercera obra dramática, *El báculo y el paraguas*, se estrena en 1936 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Al margen de la escena, Masip ejerce su profesión periodística como redactor-jefe desde 1930 del diario *Ahora* y como director de *La Voz* y de *El Sol*²⁰.

La guerra sorprende a Masip en Madrid, mientras su familia se encuentra veraneando en casa de Alejandro Casona, en León. Después de la sublevación y ante el avance de las tropas franquistas, Masip viaja a Valencia y a Barcelona con el Gobierno de la República, en la ciudad condal, durante 1937, escribe regularmente en *La Vanguardia*, inaugurando en la primera página la columna titulada *Opiniones*, desde la que se zambulle en los varios motivos que la guerra civil propicia.

En 1938 se traslada en París donde ocupa el cargo de jefe de Prensa de la Embajada de España, ya que el entonces Ministro de Asuntos Exteriores lo llama con el propósito de aclararles a los medios periodísticos la confusión política que hay con respecto a la guerra española. Cuando la derrota del ejército republicano es tan inminente como irreversible, el escritor parte de Sète, en Francia, con su familia, a bordo del Sinaia, el primer gran barco de emigrados españoles, rumbo a México. Llegará a Veracruz el 13 de junio de 1939 y durante la travesía escribe sus *Cartas a un emigrado español*. Éstas tienen un indudable valor histórico y son testimonio de un momento vital compartido por gran número de españoles que se vieron arrojados a un exilio poblado de incógnitas. Entre los propósitos expresados por el escritor en

²⁰ Se trata del diario más progresista y prestigioso del momento.

las mencionadas *Cartas* sobresale el de “aunar el aislamiento, dolorosísimo, con un compromiso valiente y humanizado ante el destino” (Caballé, 1987: 35). Los puntos claves para la renegociación de la identidad que va a acarrear el exilio ya aparecen desde este preciso momento: la forja de un nuevo concepto de patria abandonada y el procedimiento de acogida en el país receptor serán asuntos cardinales a la hora de representar al exiliado como un recién nacido a quien se le ofrece una nueva vida por delante. Así, según Pelaz-Escribano (2011: 814): “Su discurso, como representación textual de la vivencia del exilio, se apoya en una tensión entre el pasado y el futuro y es esta interpretación dialéctica la que le proporciona todo su significado”.

Desde su llegada al nuevo continente, Masip intenta combatir los espejismos suicidas de la derrota y mantenerse fiel, en lo posible, al espíritu que reflejan las *Cartas*: pese a la pérdida, el desgarramiento y la marginación, se rechazan de plano la pusilanimidad, el odio y el pesimismo. Este ensayo nos acerca, además, a una personalidad hondamente preocupada por el alcance de los acontecimientos vividos: la derrota republicana, la evidencia de una patria fascista, la desilusión de un regreso son temas que precisan una demostración pública de solidaridad y compromiso. El tono moralizador con matices doctrinales con su deseo de verdad y voluntad didáctica así como una constante inquietud por los avatares del pueblo español recuerda a Caballé “el periodismo desgarrado y reformador que se inicia con Larra” (Caballé, 1987: 36).

Por todo ello, puede destacarse una ambivalencia en la obra y en la estética de Masip: por un lado, hay una exigencia de testimonio y de verdad comprometida, para dejar un rastro histórico y literario de lo que fue el trauma mayor del exilio; por otro, esta cara de intelectual implicado en el rescate y en el ajuste de la idea de patria se entremezcla a un filón en apariencia más folletinesco y costumbrista que intenta evadir el nudo problemático de la guerra. Y esta visión –digamos bizca- proporciona complejidad e interés a su trabajo que, por barajar levedad y gravedad, alcanza una enriquecedora tridimensionalidad.

Paulino Masip nunca más volverá a España. En la capital azteca participa activamente en las tareas intelectuales de los exiliados: se integra en la S.E.R.E., organización de ayuda a los refugiados políticos españoles, dirige el *Boletín del Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles* y publica artículos en las

revistas fundadas en México por los exiliados: *España peregrina*, *Romance*, *Litoral*, *Nosotros* y *Hora de España*. En 1943 publica un volumen de diez relatos titulado *Historias de amor* en el que rescata algunas de las narraciones publicadas por entregas en *Estampa* en los años precedentes. Al ampliar esta recopilación con un cuento más, con respeto a lo escrito en España, pone de manifiesto el carácter muy cinematográfico y dramatizado de estas historias, articuladas según el molde del montaje de un guión. En esta obra se perfilan rasgos que vuelven a parecer en la novela corta de la cual se tratará en este apartado. En efecto el autor remeda en parte lo que Manuel de las Rivas define como “querido folletón de urdimbre decimonónica” (De las Rivas, 2001: 197) haciendo hincapié en los llamados cuadros de costumbres que surgen a través de la prensa decimonónica, la primera prensa literaria creativa que funcionó en España. Larra y Bécquer, por citar dos figuras señeras, estuvieron presentes en esa simbiosis entre literatura y periodismo. “Después vienen, importados de Francia, el folletín y la novela por entregas” (*ibidem*: 200), marcando así el cruce entre periodismo y ficción y, en esta larga trayectoria, hay que situar los mencionados relatos que Masip prepara para *Estampa*. De todas formas, la novela más ambiciosa y acabada del autor es *El diario de Hamlet García*, de 1944, a la que siguen otras narraciones en las que, en palabras de González de Garay (2002: 21): “el veneno infiltrado por la guerra prácticamente ha desaparecido”. Se trata de obras como *De quince llevo una* (1949), *La aventura de Marta Abril* (1953) y *La trampa* (1954).

Asimismo, en los años mexicanos hay que subrayar su intensa dedicación al cine como guionista, dialoguista, adaptador y crítico, alternando ese trabajo con las tareas de comentarista en la revista *Cinema Reporter*. Masip muere en México el 21 de septiembre de 1963 con la convicción de dejar tras de sí una obra inacabada, rumiando al mismo tiempo narraciones que no cuajan y la ilusión de un regreso que queda pendiente y cifrado a través de diferentes y a menudo divergentes facetas en sus obras.

4.2. *La trampa*: escamoteos para sobrevivir a la muerte y al olvido

*Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre.*
Garcilaso de la Vega

La trampa, fechada en 1954, es una colección que reúne cuatro novelas cortas: *Un ladrón*, *El gafe o la necesidad de un responsable*, *El hombre que perdió los bolsillos* y la que da título al volumen. Impresa por primera vez en México por la Editorial Ardevol, se editó con el subtítulo, entre paréntesis de “novelas”, lo cual plantea desde el comienzo la interesante cuestión del género al que se pueden adscribir estos textos. González de Garay (2002: 23) comenta, de manera muy atinada, que “en la tradición de este tipo de relatos, de entretenimiento y con elementos ejemplares otorgándoles consistencia, el nombre bien podría haber sido el de nouvelles”. Sin embargo, sigue afirmando:

Tiene sentido este subtítulo que el propio autor puso en su obra, porque si las consideramos cuentos, éstas tienen una extensión considerable y un desarrollo de la psicología de los personajes bastante detallado, lo que las distancia de la condensación y concentración que suelen poseer las definiciones más rigurosas del cuento (*ivi*).

Todo esto resulta paradójico ya que, como hemos visto en el capítulo dedicado a la definición teórica del género, la *nouvelle* corresponde a lo que en español se llama novela corta. Por lo tanto, el mismo subtítulo del autor apela a un género que no encaja a la hora de acercarse a sus textos que, es evidente, no tienen las características arquetípicas de las novelas. Además, fijarse en la extensión de un relato no es un parámetro eficaz para determinar su género y, si al desarrollo del corte psicológico. Masip le saca un partido que no es el habitual del cuento, eso no quiere decir que esa falta de concentración pueda encasillar esta obra en los genrosos moldes de la novela. La clave de lectura que a lo mejor permite resolver esta cuestión tanto terminológica como sustancial es la misma novela corta que, una vez más, se sitúa justo en el intersticio entre dos géneros sólidos y establecidos y, por eso, queda arrinconada al margen. Lo que resulta interesante es que, por el hecho de

dejar un hueco seguramente no percibido en el sistema de los géneros, su presencia se convierte en esencial cuando se trata de sortear una ausencia clasificatoria.

Entonces el formato que Masip escoge como el más adecuado para la historia que quiere contar es precisamente el de la novela corta que compendia en sí los rasgos del lugar ideal donde gestar pistas para sobrevivir al exilio de manera inédita. En efecto, el marco histórico y geográfico de *La trampa* es una España ya inexistente, es decir la de antes de la guerra civil, así que la recopilación de novelas cortas muestra una notable ausencia de los temas que caracterizaron durante muchos años a la narrativa publicada en el exilio. La pérdida del primer hogar queda silenciada totalmente y, como señala González de Garay (2002: 29), “su España es la de los años anteriores, vista a veces en sus aspectos más vitales y divertidos, a través de las relaciones de sus mujeres con los hombres y viceversa”, o suavizados por una ternura compasiva. Esquivar el tema más candente es entonces un recurso para procesar el trauma y proponer otro conjunto de argumentos sobre los cuales reflexionar. La misma González de Garay define la actitud literaria de Masip con la expresión muy llamativa de “superación por evasión” (González de Garay, 2005: 50). Lo que se elude son los asuntos paradigmáticos de la literatura de los exiliados, como por ejemplo la guerra civil, el regreso imposible y los campos de concentración. La renuncia a presentar una problemática española cuando esto era lo que cabía esperar de autores exiliados es testimonio de una férrea voluntad de superar la realidad convencional y exaltar, en cambio, los hechos por los cuales ríen y lloran sus personajes, encarando al lector con las sempiternas cuestiones del humano vivir. Anna Caballé glosa ese punto de manera quizá tajante al afirmar que “la ficción acaba siempre por ajustarse más a los límites de lo verosímil que la propia realidad, siempre a punto de desbordarse” (Caballé, 1987: 50).

Se puede de hecho notar como a Masip acaba por no preocuparle el grado de realidad de su historia, pero sí las consecuencias de las misma. Por eso está animado por una condición permeable de atento observador del angustioso y confuso mundo interior del hombre, traspasando así el umbral de la significación individual de un personaje y convirtiendo a los protagonistas de sus obras en emisarios de experiencias colectivas. Sus relatos están narrados desde y para, aunque no solamente, la pequeña burguesía española de la primera mitad del siglo XX. El tono

es popular, el estilo íntimo y coloquial, humorístico e irónico, apto para poner en evidencia, al desnudo, la ideología y las emociones de sus personajes. Estas novelas cortas están relacionadas entre sí por varios motivos temáticos: éxtasis anímicos, las dolorosas revelaciones que causa el amor cuando la ignorancia deja paso a nuevas verdades, el imperio del deseo erótico, de la pasión y de la posesión.

Hay entonces que aclarar si el marbete de literatura, o bien de novela corta, del exilio significa literatura en el exilio o sobre el exilio. Las dos circunstancias pueden darse al mismo tiempo, pero existen casos, y el de Masip es preconizador, en que el marco temporal no justifica una temática estrictamente coherente. Santos Sanz Villanueva, al tomar en consideración los personajes de Paulino Masip, apunta con perspicacia que:

La primera habilidad de Masip radica en haber dotado de una extraordinaria personalidad humana a personajes que rozan los límites del disparate y de la caricatura. Quizá Masip ha querido a través de ellos ofrecer una crítica de cierto intelectualismo absentista, pero la profundidad humana de sus criaturas rebasa esa concepción para convertirlos en los representantes – nada simbólicos, sino de total consistencia literaria y humana – de una existencia azotada por unos hechos históricos (Sanz Villanueva, 1977. 166).

Queda claro que el estallido de la guerra descompone al sistema de referencia de cualquier ser humano y desmorona también al universo literario. La falta de capacidad de leer un mundo puesto patas arriba, donde la acción brutal predomina sobre el pensamiento, conlleva respuestas divergentes por parte de los intelectuales: hay quien hace de este panorama el marco de referencia de sus obras para interpretarlo de manera armónica y quien, como Masip, rehuye de la brutalidad por medio de un sistema alternativo de símbolos. De esta manera, el horizonte que el escritor proporciona a su público de lectores solo en apariencia remeda una sociedad anacrónica e hibernada, cristalizada en su Antiguo Régimen. La agilidad y la precisión narrativa de Masip contrastan con un argumento deleznable: las sentimentales, folletinescas y abigarradas aventuras de sus personajes. Las novelas cortas del autor pueden ser tanto una hábil parodia de cierta literatura del corazón como un corriente folletín subliterario. Lo que Masip se atreve a hacer es romper desde dentro los moldes literarios codificados y esta operación desgarradora

demuestra como la subversión de los cánones queda independiente de los límites que imponen los géneros. Lo que me propongo mostrar aquí es como, a pesar de parecer formal y superficialmente un folletín, Masip logra en su narración un abanico de niveles de lectura y, si alcanzamos el grado más profundo, el texto resulta ser incluso antifolletinesco. En este sentido, es importante establecer una correspondencia de lugares: tanto el género de la novela corta como el del folletín y, si queremos, los escritores exiliados, han sido adscriptos a las poco prestigiosas comarcas de la infraliteratura, éstas funcionan como incubadoras de gérmenes de subversión, por ser capaces de disfrazarse y albergar en sí una pluralidad de significados. Al respecto, Jorge Rivera, en su estudio sobre el folletín y la novela popular, asegura:

La palabra *popular* solo contribuye a profundizar un equívoco que en nada beneficia a las partes. En primer término porque las jerarquizaciones están condicionadas al carácter polisémico de la obra y en tal sentido tanto la historia como la sociología de la literatura nos demuestran la inestabilidad fundamental de ciertas prioridades. Tampoco podemos conceder que se trate exclusivamente de mala literatura. Algunos autores son artesanos sumamente conscientes (Rivera, 1968: 9).

En consecuencia, si la denominación de *folletín* o *novela popular* designa, dentro de la cultura burguesa del siglo XIX, el tipo de literatura más próximo a la producción de consumo que a la atención estética, se pueden destacar todas las divergencias de Masip con ese modelo, del cual no se aleja explícitamente sino que inocular sutiles grietas que lo derriban solo para los ojos del lector más atento. Por ejemplo, Antonio Salvador Plans nos ofrece diversos datos acerca de la unidad de la entrega, la unidad-base de publicación del folletín: estos fragmentos constaban de “ocho páginas de letra del cuerpo 9 o 10 y el reparto se componía de ocho entregas” (Salvador Plans, 1983: 33). Lo cual corresponde bastante, como estructura, a la de la *La trampa*, cuyas seis secciones numeradas en romanos podrían operar de manera independiente como entregas; de hecho el narrador dosifica con sabiduría de entretenedor los comienzos y finales de cada capítulo. Por lo que se refiere a los arranques, hay una alternancia perfecta entre los inicios de tipo tradicional, como ocurre en el capítulo I, “Promediaba ya la tarde” (Masip, 2002: 47), el capítulo IV,

“Don Fermín continuaba sentado en la butaca” (80)²¹, y el capítulo VI “Se casaron por la tarde” (95), y aquellos otros inicios que enganchan al lector, o sea los del capítulo II, “¿Cómo fue? Poco más o menos como la otra vez” (52), del capítulo III, “Hasta que un día se levantó el telón” (62) y del capítulo V, “Al llegar a este punto del relato tenemos un enigma” (86). En cuanto a los finales, esta simetría vuelve a presentarse, ya que los primeros tres capítulos terminan con un efecto de suspense, “Y hace seis meses” (52), “era evidente que aquello tenía que romper por algún lado” (62) y “Y todo siguió igual hasta que” (79); y los últimos tres de manera más canónica, “difícilmente se encontraría otra que lo hiciera de mejor grado” (86), “la señora Concha ni se dio por enterada” (95) y “en señal de asentimiento” (111). Este equilibrio es muy típico de la novela folletinesca que, al estar dividida en entregas, tiene que barajar bien entre la necesidad de mantener el hilo conductor de la historia para que el lector no se distraiga y la urgencia de dejar temas pendientes para que siga leyendo.

Una de las principales características temáticas de la novela de folletín, y al mismo tiempo el origen de su particular configuración estructural, es la presentación insistente de lo que podemos denominar un “conflicto de reivindicación” (Rivera, 1968: 21): en este universo maniqueo, un personaje malvado usurpa los derechos de una víctima, se adueña de su fortuna, ocupa su lugar y la obliga a llevar una existencia miserable, así que interviene un héroe que resuelve reivindicar la víctima e inicia su lucha contra el malvado. Luego de sucesivos enfrentamientos consigue satisfacer su propósito: triunfo de la virtud sobre el vicio, reivindicación cumplida y apoteosis del bien. Esta combinación esquemática y previsible no se aplica al caso de *La trampa*, ya que la historia de Don Fermín se matiza al mezclar los papeles de víctimas, héroes y verdugos para proporcionar una visión compleja de la realidad. Lo que se puede destacar, en efecto, es como a lo largo de la historia, cada personajees tanto víctima como verdugo, lo cual ya se puede deducir desde el mismo título: el protagonista, Don Fermín Revilla, es un viudo abogado de 60 años, rico y poco amante de sentimentalismos que, de pronto, se enamora de una joven de 20 años, Jerónima, hija de sus inquilinos y con la que quiere casarse a toda costa. La obra se inicia con una descripción parsimoniosa y detallada de don Fermín, convaleciente de

²¹ A partir de aquí, indico entre parentesis el número de la página que se refiere a la edición citada de la obra de Masip.

una gripe que le ha dejado maltrecho en lo físico y angustiado en lo moral, pues la enfermedad ha ahondando más, si cabe, el abismo generacional que lo separa de Jerónima. Abrumado por los destrozos de la gripe, el viejo aparece en casa de la joven que, de manera sorprendente, le proporciona toda clase de atenciones y mimos solícitos. De hecho, hasta entonces todos sus esfuerzos por convencer a Jerónima de su amor habían resultado infructuosos, a pesar del empeño de los padres de la muchacha por conseguir un matrimonio tan económicamente ventajoso. Don Fermín percibe el cambio de inmediato, pero temeroso de que Jerónima recupere su anterior altivez, aun estando recuperado, seguirá mostrándose ante ella y su familia como un hombre acabado y enfermo. El caso es que deciden casarse y Fermín espera, aterrado, a que finalice la ceremonia para confesar a Jerónima que, de hecho, no se encuentra tan mal como venía manifestando. Los acontecimientos entonces se precipitan: Jerónima sale huyendo al acercársele su marido y éste, queriendo alcanzarla, tropieza y cae. Don Fermín muere algunos meses después, incapaz de cargar por más tiempo con las penas del amor cuando éste se aleja, dejando tras de sí soledad, vacío y abatimiento. Incapaz, en suma, de continuar como víctima de su propia trampa.

Queda claro entonces que Masip rompe con los mecanismos folletinescos de manera muy sutil: de hecho, en lugar de oponer otro sistema de valores al canon, se sirve de los componentes básicos del mismo género para insuflarle divergencias. Lo que el escritor lleva a cabo es una operación que engendra un antifolletín, la cual se puede rastrear en varios segmentos narrativos. Pese a que los argumentos de los relatos son tenues, a veces incluso triviales, en realidad la mayoría de ellos nos advierten de su carácter de ficción, de irrealidad en suma, pero, como apunta Caballé, “siempre sobresale el talento innegable de Masip para transmitir al lector una impresión o un ambiente, en descripciones ágiles, precisas y de factura impresionista” (Caballé, 1987: 45). Estas señales de la construcción ficticia del mundo narrado son asumidas por la misma voz narradora.

En efecto, el narrador del relato salpica su presencia, con el explícito pronombre en primera persona, en tres momentos (51, 52 y 85, respectivamente)²², pero su huella surge en todas las preguntas que apelan de manera directa a su interlocutor, o bien lector, para engancharlo e involucrarlo en la reconstrucción de los hechos. La apelación directa al lector se produce con advertencias sabrosas y zumbonas que a menudo anticipan reacciones de un público estereotipado:

Se les agradecerá que no formulen juicios temerarios. A pesar de esta advertencia les oigo murmurar: “¿El enigma consiste en que todo lo que hemos venido leyendo hasta ahora es mentira?”. Podría serlo y ello no habría de extrañar demasiado pues sabido es que hay muchísima gente que parecen una cosa y son otra (88).

De hecho, lo que apuesta por una distancia en el trato del género es el punto irónico del tono de la voz narradora que cuenta algo que no se acaba de creer del todo. González de Garay nota que “en la actitud de los narratorios de Masip hay depositadas buenas dosis de humor y de psicología” (González de Garay, 2005: 51). Es decir que el narrador es consciente del género que utiliza y a menudo se atreve a poner de manifiesto sus herramientas literarias. Con hábil manejo de los términos de la crítica retórica, el yo que narra nos habla de “hipérbole” (56), de “soliloquios” (78) y de “prólogo” (68). Ésto queda patente también si se toma en consideración el abanico de registros a su alcance. Los sintagmas que proceden del latín “*ad usum delfina*” (78) se entremezclan con la contaminación con un lenguaje de factura popular y castizo, como la manera de hablar de los padres de Jerónima.

Es preciso fijarse en el lenguaje de la obra ya que muchos detalles de corte lingüístico alumbran los matices de comedia popular que empapan la narración. Para situar la acción de su novela corta Masip escoge la España de los años 20 y 30, época en la cual gozo de éxito la comedia, incluso entre las clases bajas. Además, la ambientación madrileña influye en la mayoría de las expresiones que el narrador inserta en los diálogos de sus personajes. Esta reflexión mentalingüística se pone en boca del personaje de Concha que al dirigirse a su hija anuncia el entronque del

²² Vid. González de Garay, quien apunta que “escribir desde el yo es un recurso que sobresale en la narrativa de Masip” (González de Garay, 2005: 50). La misma reflexión sobre el uso de la primera persona narrativa hace José-Carlos Mainer con referencia a la obra de Segundo Serrano Poncela, que se analizará en el siguiente capítulo.

folletín en el texto: “me parece que tú, con tanto leer novelas, te estás inventando un folletín de esos por entregas” (59). No solo el folletín, sino también el sainete y la zarzuela desempeñan un papel relevante a la hora de destacar los géneros de la tradición con los cuales Masip quiere entretejer un discurso.

Un escritor como Carlos Arniches, rico en ingenio, tenía ancho campo entre los siglos XIX y XX para pintar los ambientes populares de Madrid y reproducir el lenguaje chulesco y castizo que allí se hablaba en determinados ambientes. Y los géneros que entonces disfrutaban de mayor aceptación general eran precisamente “el juguete, la humorada, la zarzuela cómica, la revista y el sainete madrileño” (Seco, 1970: 9). Autor de inspiración popular, es decir, suburbial, Arniches fue veraz en el trazado de siluetas cotidianas y en la reproducción de los bulliciosos borbotones de la palabra callejera, así que consiguió crear un madrileñismo propio que, si bien recogía la experiencia popular y directa, cuando pasó a la escena se caricaturizó. Se trata de un “lenguaje reticente, ceñido, chulapón, ingenioso y alegre” (*ibidem*: 15), que se consolidó como idioma teatral arquetípico, intencionado, rotundo, que saltó del escenario a la calle, se clavó en la sensibilidad popular y fue dirigido y asimilado; de ahí que Arniches, un alicantino, ha fijado el idioma popular de Madrid dándole categoría literaria. Es interesante notar como la operación de Arniches se parece en alguno de sus rasgos a la que lleva a cabo Masip. Los lenguajes de ambos pueden suponer una superación de la realidad, una estilización de lo cotidiano y una depurada selección de sus formas. De ahí la distancia que tanto Arniches como Masip, a través de sus narradores, guardan con la materia narrada. En este grado de transformación de la realidad se hace presente la personalidad del artista dado que la selección y la condensación de elementos se obtiene no solo por medio de la densidad, superior a la que el vivir cotidiano ofrece, sino por un recargamiento de su colorido – que ya de por sí tiende a lo abigarrado - con un deliberado y constante propósito cómico.

Masip insufla *La trampa* con un nutrido repertorio de palabras sacadas del habla popular, por ejemplo “fetén” (91), que Seco nos informa que significa “verdadero, exacto, auténtico”), o “locatis”, o sea “ligeramente loco” (Seco, 1970: 372, 83 y 413, respectivamente). Además de eso, la novela corta abunda en frases hechas y modismos, pues, en efecto, el léxico popular se caracteriza por una riqueza

especial en determinadas áreas semánticas, indicio de un parejo interés por las actividades y aspectos de la vida a que aquéllas se refieren. Un área semántica es más rica cuanto más frecuentada, y es más frecuentada cuanto más responde a los intereses y ocupaciones de los hablantes. En consecuencia, “los centros de atracción léxica en el habla popular se agrupan en torno a dos ejes: uno es la valoración de la persona; otro, las actividades humanas” (*ibidem*: 259). El primer grupo fija su atención casi exclusivamente en cualidades negativas, malas tendencias y vicios; el segundo, se detiene en ocupaciones violentas, crueles y poco nobles. La visión de la realidad que estos grupos léxicos reflejan es, pues, escéptica, ya que denota una mirada casi limitada a lo bajo y triste de la vida. El narrador de nuestra novela corta se sirve de todo esto y lo declara de manera explícita en dos ocasiones que remiten, de manera desilusionada y astuta, al proceso de enamoramiento:

Bien quisiera yo, a mi vez, hallar una manera original de explicar como fue el amor nacido súbitamente entre don Fermín y Mercedes, pero no encuentro otra mejor que acudiendo a la popular, metafórica y parabólica leyenda de la media naranja (52).

Y también:

A don Fermín le bastó columbrar el armonioso bulto de la muchacha para sentir que la endurecida tierra de su corazón, en barbecho tantos años, se le agrietaba como removida por la reja de un arado. Mejor que la imagen agronómica de la reja le iba la más clásica y adecuada de la flecha, pero eso lo supo después (54).

El campo semántico de la religión aparece en muchas de las frases hechas que aparecen en el relato: por ejemplo, “adorar al santo por la peana” (57), y también: “no tener vela en un entierro” (96). Esta última adquiere un matiz irónico por decirse a la hora de las bodas de don Fermín con Jerónima. Y la religión, en la tramposa figura de Papa Sixto V, glosa y justifica el engaño urdido por Don Fermín. De hecho, el texto nos proporciona una digresión sobre este Papa que establece un paralelo con el viejo abogado: siendo cardenal, Sixto V fingió decrepitudes para que el cónclave lo eligiera, confiado en que duraría poco, y cuando Jerónima se queda viuda, virgen y millonaria, después de la muerte de don Fermín, el narrador imagina que “al oírlo, el

Papa Sixto V, sentado en su sitial celeste, haya movido la cabeza de arriba abajo, repetidas veces, lenta y complacidamente, en señal de asentimiento” (111).

Anudándose a este movimiento de cabeza descrito con tonos muñequizados, cabe ahora apostar por el manejo de los personajes que el narrador trata casi como si fuesen títeres de teatro que uno puede abandonar en un rincón de la escena. Esto se percibe muy bien cuando la voz narradora nos incorpora al progresar de la trama haciéndonos recordar que “don Fermín continuaba sentado en la butaca donde lo dejamos al principio de este relato” (80). La distancia con los personajes hace que éstos se conviertan en guiñoles sometidos a las inapelables leyes de quien lo manda todo. Los personajes ofrecen escasas descripciones de sus rasgos o caracteres psicológicos, pues están solo en función de la acción; el autor los introduce, los saca de escena, los suprime con explicaciones mínimas y a su libre antojo, es decir según las necesidades concretas para que el relato progrese. Incluso la muerte de don Fermín comparte rasgos caricaturizados y elementos sensacionalistas, al producirse por una caída muy parecida a un golpe de teatro y la frase con la que el protagonista se despide tiene atributos típicos de una comedia: “Te saliste con la tuya. Me he roto una pierna y me has roto el alma” (111). Y, en coherencia con las acotaciones de un guión teatral, el narrador nos informa de que “dicho lo cual se desvaneció” (*ivi*).

De todas formas, el papel del narrador no ahoga las perspectivas individuales de los habitantes del mundo de *La trampa*: el segundo encuentro entre Don Fermín y Jerónima se centra en el elogio que el viejo hace de la joven y, cuando los dos se despiden, la muchacha murmura su desdén hacia él “entre dientes que no por ser y estar blanquísimos y bien alineados, mordieron con menos rabia los despectivos vocablos” (58). Queda claro que el enfoque sobre los dientes, pese a que sea contado por el narrador, se alinea con la descripción entusiasta que Don Fermín hace de su amada, al cual se le otorga la posibilidad si no de la voz, por supuesto de la mirada sobre este detalle. Y, en este sentido, Anna Caballé apunta:

Como suele hacer el escritor, la acción se apoya en los pensamientos de un personaje central que ve cómo la realidad, inexorablemente, deshace sus sueños de felicidad o, lo que es lo mismo, percibe la imposibilidad del amor más allá de la ambición o de la diferencia radical que aleja un ser humano de otro (Caballé, 1987: 46-47).

Nuestro protagonista, héroe vulnerable y burlado, en la tradición folletinesca es corroborado por muchas figuras que le proporcionan ayuda, por ejemplo la madre traidora (Rivera, 1968: 25), que puede coincidir con Concha en *La trampa*, o bien los compañeros-ayudas (*ibidem*: 26) que son precisamente los padres de Jerónima. El mismo Rivera nos informa que la novela de folletín está a menudo repleta de enmascaramientos o disfraces (*ivi*) mediante los cuales los personajes consiguen diversas identidades y acceden a una ubicuidad que perfecciona las dotes supuestamente míticas. Luego, la racionalización de la novela popular irá poniendo gradualmente límites a esta característica distintiva, que se complementaba con las puertas secretas, las trampas - metafóricas y no - que se abren en el momento oportuno. Sin embargo, la máscara y el espejismo de las apariencias múltiples quedarán como desechos de este universo de pesadilla en el que la identidad se perfila como enigma y termina por convertirse en puro vehículo de mistificación. Don Fermín, en este sentido, es disfraz y trampa de sí mismo, lo cual crea un cortocircuito en el mecanismo del género.

Teatro, ficción y sueño corroboran el mismo título de la novela corta y emergen en muchos puntos del relato. Las “invitaciones al teatro” (61) están entre los regalos que don Fermín le ofrece durante sus visitas a la casa de Concha y Teodoro, y el tercer capítulo empieza de manera llamativa con un telón que se levanta, “pero antes, mucho antes, se había representado entre bastidores una escena que conviene reproducir en este lugar” (62). El mismo don Fermín se declara cansado de su farsa (88), afirmando así de manera patente el engaño teatral que está llevando a cabo. Además, el desvelamiento de la trampa sale a la superficie por medio de una acertada sinestesia que involucra los sentidos de los lectores (respectivamente, olfato, oído y tacto), o quizá mejor dicho, espectadores:

Ahora tenía la sensación de que había algo que no marchaba con arreglo a pauta. No sabía el qué. Era como cuando hay un escape de gas y el olfato percibe el olor, pero no acaba de definir su origen [...], era un ruido que le escapaba de la garganta [...], una anomalía engendra otra, insignificante quizás, pero cuya suma crea una atmósfera llena de pequeños absurdos que pinchas como alfileres invisibles (105).

Por lo que se refiere al sueño, Anna Caballé apunta que “es constante en Masip su inclinación a desarrollar personajes masculinos abúlicos, predispuestos al abatimiento y la triseza y, desde luego, dominados por mujeres de mayor fibra emocional” (Caballé, 1987: 27). Así que cuando Jerónima comienza a manifestar atenciones hacia el viejo casero, este último va pensando que “todo ha sido un sueño fingido por la fiebre” (82), a pesar del diagnóstico inicial de su médico “insomnios de viejo y toses de fumador” (47), que perfila el retrato de un hombre muy pragmático al cual “las pesadillas sí le preocupaban porque le eran desconocidas. Nunca fue hombre de ensoñaciones” (*ivi*). Además, el humo es un elemento que contribuye a envolver el relato en una atmósfera que aturde los sentidos, el descubrimiento e de Jerónima de que su reciente pareja fume es el viático que pone de manifiesto la trampa:

Las tumultuosas bocanadas de humo creaban alrededor de don Fermín una especie de niebla, azulada a trechos, a trechos blanquecina, a trechos de un color de plomo oscuro, y se desvanecía en ella. Lo cual contribuyó a que Jerónima creyese alucinación cuanto veía y a que las palabras se le quedaran a las puertas de los labios (107).

Este escenario digno de una representación teatral diluye la verosimilitud del texto y la niebla hace que las dudas de Jerónima se disipen (110). El humo aparece también al ingresar don Fermín en el casino, “de un salto y fumándose un puro” (87), a través de un efecto que sorprende al lector por desvelar el engaño acerca de la enfermedad del hombre. Esa noche en la calle Alcalá, en el Casino de Madrid, remeda el trillado tópico del *descensus ad inferos* que Rivera considera como característica propia del héroe de la novela popular, aunque también está muy presente en la culta, desde el *Ulises*, de Joyce, a *Luces de bohemia* y *Tiempo de silencio*. Su trayectoria “se mueve alternativamente en dos planos: los bajos fondos y

el gran mundo” (Rivera, 1968: 34), que son los dos puntos de la escala de tensión en el conflicto. Pero se trata menos de una oposición que de un equilibrio que se resuelve en última instancia como emulsión en la que se borran los límites, es decir un doble movimiento de ascenso-descenso a través de este héroe capilar. De todas formas, Masip cuestiona y huye de los planteamientos maniqueos. Por un lado, es preciso admitir que sus personajes, de acuerdo con la tradición folletinesca y sainetesca, no se delinearán a través de la acumulación progresiva de matices ya que resultaría difícil para el público conservar un esquema sobre el cual hacer converger cada nueva información y el conjunto se resolvería al cabo como una serie de vagas impresiones no reunificables. De ahí que resulta inconcebible en la novela por entregas el tipo de héroe que desarrolla sus contradicciones y sutilezas psicológicas. Sin embargo, por otro lado, esta novela corta confunde y entremezcla los papeles polarizados de víctima y verdugo dado que tanto don Fermín como Jerónima participan en la misma farsa y guardan en sí gérmenes negativos que hacen que sus recortes no sean tan netos y definidos. Este proceso de transferencia y de inversiones termina por conllevar una ósmosis de los contrarios ya que los canonizados protagonistas se reparten entre ellos rasgos positivos y negativos. En síntesis, una especie de universo agobiante en el cual el Bien y el Mal derivan constantemente el uno del otro y no cesan de alimentarse recíprocamente. Así que, en última instancia, lo que Masip presenta es un mundo donde las fáciles dicotomías entre buenos y malos sin términos medios no rigen y, como pasa en toda obra teatral bien lograda, la acción se produce por alternancia de luces y sombras.

Hay que señalar asimismo un fragmento que entronca con la novela corta y le proporciona un rasgo de intertextualidad de corte irónico. En la página 56 aparecen dos versos, recordados por don Fermín, de un romancillo antiguo: “las téticas aguidicas // que el brial quieren romper” (56). Se trata del *Romance de la gentil dama y el rústico pastor*, un anónimo recogido en el siglo XVI y copiado por el estudiante mallorquí Jaume de Olesa²³. Los octosílabos narran la historia de un pastor que rechaza los encantos amorosos de una dama en un vergel; así que ella insiste señalándole todas las encantos de su cuerpo. A pesar de eso, el pastor le contesta que no puede detenerse y la abandona sin hacerle caso. Cabe apuntar que el

²³ En 1978 Joaquín Sabina hizo otra versión moderna de este poema.

poema rompe con la estética renacentista, ya que siempre había sido la mujer quien rechazaba al hombre. La inserción de este pasaje no puede ser casual: de hecho se encasilla a la perfección en los variables límites que guardan los papeles codificados en la novela corta.

Los *tópoi* que sustentan el relato remiten a la tradición clásica y se coagulan alrededor de tres motivos fundamentales: el del viejo y de la niña, en otras palabras los amores a deshora, el del enfermo imaginario, que se cita de manera explícita (92), y por último el de la fierecilla domada, llamada aquí tanto la “fierecilla engañada” (101) como la “fierecilla acorralada” (109). Por lo que se refiere al primer asunto, Plans comprueba que “el protagonista folletinesco es un ser excepcional al que solo le puede detener su condición de hombre mortal” (Plans, 1983: 23), esta condición mortal es llevada al extremo desde el comienzo del relato en el cual ya queda clara la recurrencia de los temas clásicos de *eros* y *thánatos* y del enfermo de amor y es preciso notar como una enfermedad fingida desembocará en una muerte real.

Detenerse de manera pormenorizada sobre la decrepitud y el pudrimiento corpóreo es un rasgo habitual de la narración. Un espejo ayuda a don Fermín a averiguar el “espectáculo de su espantosa caducidad” (48), como si el declive físico fuera, una vez más, materia apta para una obra de ficción. La imagen que el viejo tiene de sí mismo resulta entonces crucial a la hora de urdir el engaño: “él no se veía, pero se imaginaba recordándose en el espejo y si antes su torpeza, ahora maldecía su insensatez. No era un hombre, era un escombros humano lo que ofrecía en bandeja a los ojos de Jerónima” (81-82). La preocupación por lo que los otros, el público, pueden ver atestigua el marco recitativo en el cual se desarrolla la aventura. Por ejemplo, para organizar las bodas

don Fermín había dispuesto la hora, lugar y séquito para tener el menor público posible. No le hacía ninguna gracia ofrecer el espectáculo de su decrepitud, aunque fuera como tal decrepitud en parte fingida, junto a la belleza en flor de Jerónima (95-96).

En consecuencia, el cuerpo se representa a menudo como fragmentario y fragmentado, casi autónomo en sus porciones, es decir, un cuerpo del cual se pierde

el control tanto por la vejez como por la trampa que arma toda la historia²⁴. Esta propensión a reducir el cuerpo a algo meramente material, que se pueda medir y objetivar se hace patente a través del campo semántico de las unidades de medida: don Fermín piensa en “los cincuenta y tres kilos de carne apiñonada” (50) que Jerónima le niega; Concha para justificarse, tras el equívoco coqueteo de su casero, considera que “porque para que te ofrezcan siete kilos de arrugas que, kilo más, kilo menos, son las que tengo en casa” (60), y la misma Concha a los ojos de don Fermín tenía aspecto de “ser muy sana y robusta tanto por el volumen del continente como por la calidad de lo contenido” (53). El cuerpo, además, se asimilia a la comida en la bandeja (81), sobre la cual el escombros humano del viejo se ofrece a Jerónima; y al final del relato Concha palpa el esposo “con fines, si no idénticos, semejante a a los que, por Navidad, la llevaban a tentar el pavo que iba a comprar para la cena” (101), justo antes de descubrir que lo que creía ser pellejo blando era en realidad carne apretada y con fibra de una persona que goza de perfecta salud. Esta tendencia a demorarse en el análisis del físico da lugar también a largos listados que enumeran, casi con precisión anatómica, las diferentes partes del cuerpo:

Le dolían todas las partes y porciones de su magro ser, las que podía designar por su nombre, y le dolían de una manera, por decirlo así, autónoma, y cuyos nombres desconocía y se quejaban de su preterición con un alarido difuso de muchedumbre que no se sabe dónde empieza y en dónde termina (48).

También la descripción de Jerónima se lleva a cabo fraccionando los componentes de su físico (55 y 56) y eso da pie a que la voz narradora lleve a cabo reflexiones de sabor metalingüístico, como la dedicada al dedo gordo (57) de la jovencita, quejándose don Fermín de que la lengua castellana no haya encontrado un vocablo más decoroso para definir a esa parte del cuerpo femenino. Por otro lado, el trato del cuerpo está sometido también a una caracterización estatuaría: don Fermín encuentra “ejemplos de estatuas famosas” (56) con las cuales comparar a Jerónima, y cuando el casero y Teodoro quedan para concordar las bodas, en el café hay una pareja de novios “incrustada en un rincón tan pegadita y silenciosa que no molestaría

²⁴ Y, si el cuerpo huye del mando humano, hay objetos que se personalizan y funcionan como correlativos objetivos de los personajes. Un ejemplo puede ser las babuchas de don Fermín, típico atributo de los viejos, que “le esperaban sobre la alfombra con las fauces abiertas” (48). Este contraste proporciona equilibrio e ironía al relato.

menos un grupo escultórico” (63). Las dos maneras polarizadas de encarar el cuerpo, tanto el destrozo como la cristalización en estatua, producen el mismo resultado, es decir la reducción de algo vital a materia inerte sobre la cual el bisturí del autor tiene libertad absoluta. El narrador demuestra así una inagotable hambre de redundancia, lo que Rivera etiqueta como “triunfo de la información” (Rivera, 1968: 43), característico de la novela popular. Esta retórica del énfasis ignora la selección, la elipsis, la atenuación y el matiz. Parece como si todo, o casi todo, debiera ser explicado, mostrado, exhibido desde todas las perspectivas posibles. La prolijidad del narrador se compone de un incansable y meticuloso retornar sobre enunciados previsibles y convenientemente amplificados, que emite una especie de conciencia narrativa total que es a la misma vez interior e exterior a los personajes y a las situaciones, que conoce el pasado pero que también gusta insinuarnos en el futuro.

Otro asunto que merece interés en la obra es la presencia de humores, acuosidad y, más precisamente, la alternancia entre estados líquidos y secos. Desde el primer capítulo, este tema es encarado fijándose en la nariz de don Fermín que “por la escasez de grasa, mejor diríamos por la desecación o evaporación de todos los jugos y blanduras cutáneos y subcutáneos, aparecía con su bravo perfil muy limpio y bien trazado” (49). De hecho, la enfermedad es asociada a una “licuefacción integral” (51) ya que “la fiebre amorosa la había producido un estado de delicuescencia progresiva que amenazaba evaporarlo” (*ivi*). Esta resecación es el contrapunto de la abundancia de agua que acompaña a la primera intrusión de Concha que aparece tratando de fregar los platos de la comida (53). En efecto, el pretexto que utiliza don Fermín para visitar a sus inquilinos por primera vez consiste en solucionar el mal estado de la conducción del agua, pues el atranque en las tuberías obliga a las dos mujeres a ir a buscar agua con un cubo. Además, el elemento acuático conectado al concepto de enamoramiento, juventud y, por eso, vida y regeneración, surge de forma metafórica a la hora de bosquejar la reacción del viejo frente a la primera visión de Jerónima:

A quien se cae al agua le importa poco, si no sabe nadar y hay la suficiente para ahogarlo, que pertenezca a mar, río o a pantano. Y, como don Fermín tuvo la sensación de que se ahogaba, hizo lo único que se puede hacer en estos casos, bracear con toda su alma para llegar pronto a la orilla que aquí fue la calle (55).

Este clímax entre Concha y Jerónima restituye la relación entre las dos, puesto que la joven es la versión sublimada y ensalzada de la madre; lo cual podría explicar el malentendido acerca de las intenciones amorosas de don Fermín. La trampa de que Concha es víctima consiste en creer que el casero está interesado en ella, en lugar de en su hija. De esta manera, la historia aborda una multiplicidad de engaños. Líquidos alcohólicos y sin alcohol empapan también el sabroso diálogo entre don Fermín y Teodoro (68-69)²⁵: el tipógrafo empieza bebiéndose un inocente vaso de leche y termina tomándose una copita de coñac para brindar por el feliz éxito de un verdadero negocio amoroso.

La moral pequeño burguesa, de hecho, constituye una parte fundamental del relato por ser el fondo de burda hipocresía sobre el cual transcurre el recorrido de los personajes. La comercialización del amor, las bodas con un abogado como “gordo de la lotería de Navidad” (78), tienen dos correlativos objetivos que es preciso señalar y que se reparten de manera ecuánime entre los padres de Jerónima. Concha se fascina con los millones de don Fermín y, en un fragmento compuesto en estilo directo libre, considera que el sentimiento de vergüenza por un matrimonio tan de conveniencia puede esconderse y perderse mejor en una casa bien amueblada y, una vez más, ofrece al lector un largo listado de la decoración sacado de su *rêverie* (74-75). Por lo que se refiere al tipógrafo Teodoro, el narrador se demora en el aspecto de sus zapatos el día de la boda, prenda en la cual se condensan todas sus ilusiones y ambiciones. En el momento en que la celebración del sacramento culmina, “el señor Teodoro bastante ocupación tenía con pensar en cómo colocaría los pies cuando tuviera que arrodillarse para que no se le arrugara el charol de los zapatos pues le habían dicho que por las huellas de las arrugas se resquebrajaban en seguida” (96-97).

En el desenlace, la voz que narra deja el lector un comentario muy iluminador que nos brinda una perspectiva inédita sobre el género literario en que la historia se

²⁵ En este sentido, González de Garay se fija en la acción dramática que conlleva el uso de diálogos y monólogos en la narrativa de Masip (González de Garay, 2005: 48).

desarrolla: “al fin abogado, el viejo creía en la magia de los argumentos verbales. Lo que no se puede decir, no se puede defender” (109). Otra vez, se trata de una trampa extratextual del autor: de hecho, lo que se defiende aquí es precisamente lo que no se dice, lo que se oculta y se parodia: bien sea el diálogo irónico con los *tópoi* de la tradición, bien la voluntad de evadirse de los trillados temas paradigmáticos del exilio. De ahí que el título de la novela corta podría nutrirse de un doble significado que conecta, en coherencia con el estilo de Masip, el interior con el exterior del texto: trampas para sobrevivir a la muerte y a la enfermedad, en el caso de don Fermín; trampas para salir de la pobreza en el caso de los padres de Jerónima; pero, al mismo tiempo, trampas para sobrevivir en el exilio, en el caso del autor. Por eso quizá Masip escoge ese título sugestivo, con algo de misterio e indeterminación, sobre el cual ironiza por medio de un procedimiento distanciador como puede ser la parodia. Este afán de huir de los problemas del presente corrobora lo que Tierno Galván apunta sobre porqué se genera esta evasión:

En el caso concreto de la novela histórico folletinesca, no solo presenta un romanticismo exagerado, en los temas y en los personajes, hasta la parodia, es más, la propia historia de España tiende a falsificarse sin escrúpulos a través de la exageración. Es un proceso repetido siempre que se dé una condición: la debilidad del Estado que fomenta la falta de ideologías objetivamente articuladas y favorece la mitografía paupérrima y ocasional (Tierno Galván, 1977: 92).

La elección de formas y motivos temáticos diferencia entonces a Masip de amigos exiliados tan cercanos como Max Aub, que escribió palabras muy elogiosas sobre él en las solapas de la cubierta de la primera edición de *La trampa*. Aub se fija en la mezcla única que hay en Masip: por un lado, reúne el *seny*, palabra catalana de difícil traducción, pero que se podría traducir como el sentido común, el buen juicio, la prudencia y la cordura. Pero por otro lado sus verdades se expresan con “desparpajo madrileño”, sobre todo en lo que atañe a la lengua y a la psicología de los personajes. Basta esto para comprender que la manera de Masip es sabrosamente tradicional, que su prosa está bien asentada en lo claro y preciso y que “la naturalidad es una de las prendas más preciosas de este hombre, que ve pasar la vida sin gafas de colores, pero sin astigmatismos ni miopías”.

En última instancia, esta novela corta de Masip se desmarca de la guerra civil porque él mismo, como hombre, había conseguido hacerlo desde el centro de la vorágine, como actor y como espectador simultáneo del proceso que modificó su vida y la de sus compatriotas. El escepticismo, esta conciencia que no es cínica ni conformista, no es una ideología que se elige sino un acontecimiento que sobreviene al ánimo, una lucidez que se impone al espíritu con la certidumbre de lo irrevocable. Masip sabía bien, desde el comienzo, que todas las guerras se pierden, que no hay para el creador, en definitiva, otra opción que la tolerancia y la ternura para con sus criaturas, personajes – como él – de una ficción incomprensible que no difiere de la vida.

5. “Al otro lado del charco”: intento de acercarse a la realidad del exilio por Segundo Serrano Poncela

5.1. Un caso biográfico y literario de *damnatio memoriae*

Segundo Serrano Poncela nace en Madrid en 1912. Estudiante de Filosofía y Letras y de Derecho en la Universidad Central, se incorpora pronto a las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU). Desempeña el cargo de delegado de la Consejería de Orden Público en la Dirección General de Seguridad de la Junta de Defensa de Madrid, desde su constitución en noviembre de 1936 hasta el final del mismo año. A principios de 1937, junto con Santiago Carrillo y otros miembros de la dirección de las JSU, se afilia al PCE. Al acabar la guerra se exilia en Doue, Francia. Horacio Vázquez-Rial que ha buscado en las cartas del autor las razones que quizá puedan explicar las acusaciones vertidas sobre su memoria, nos informa que “en las cartas de Serrano Poncela hay dos notas dominantes: la ingenuidad y un triste resentimiento” (Vázquez-Rial, 1996: 58). Lo que estigmatizó para siempre su figura fue la responsabilidad que se le atribuyó en los fusilamientos de Paracuellos de Jarama, en las ejecuciones masivas organizadas durante la batalla de Madrid, en el transcurso de la Guerra Civil Española, que llevaron a la muerte de más de dos mil prisioneros, considerados opositores del bando republicano. Los hechos se desarrollaron en dos lugares cercanos a la ciudad de Madrid: los parajes del arroyo de San José, en Paracuellos de Jarama, y en el soto de Aldovea, en el término municipal de Torrejón de Ardoz.

Las ejecuciones se realizaron aprovechando los traslados de presos de diversas cárceles madrileñas, conocidos popularmente como *sacas*, llevados a cabo entre el 7 de noviembre y el 4 de diciembre de 1936, mientras se enfrentaban las tropas gubernamentales y franquistas por el control de la ciudad. Los convoyes mencionados fueron desviados hacia los lugares del arroyo San José, en la vega del río Jarama, y a un canal de irrigación fuera de uso, en la vega del río Henares donde miles de prisioneros fueron asesinados. Entre ellos se encontraban militares que habían participado en la sublevación o que no se habían incorporado a la defensa de la República, falangistas, religiosos, militantes de la derecha, burgueses y otras

personas que en su inmensa mayoría habían sido detenidas por ser consideradas partidarias de la sublevación, y encarceladas sin amparo legal ni acusación formal. Esos presos estaban incluidos en unas listas elaboradas con membrete de la Dirección General de Seguridad y, en ocasiones, firmadas precisamente por Segundo Serrano Poncela. La circunstancia de que estos presos fueran asesinados en masa pocas horas más tarde, junto con otros miles de víctimas, en Paracuellos del Jarama, se utilizó posteriormente para acusarlo de complicidad activa en este horrible crimen. El episodio marcó para siempre la vida de este exiliado, cuya culpabilidad, sin embargo, jamás fue probada. Ya en enero de 1937 Serrano Poncela desaparece de la vida política activa y rompe sus vínculos personales con Santiago Carrillo, aunque asiste al Congreso de la JSU y escribe un informe sobre estos hechos, su último escrito de carácter estrictamente político. Después del triunfo franquista, la persecución desatada contra él y su familia fue feroz: su hermano Francisco es fusilado y su padre va a parar a la cárcel para acabar no menos trágicamente que el hijo.

Después de la guerra, Serrano Poncela vive un destierro difícil como escritor, con grandes penurias económicas y pocas ayudas, pues ni siquiera la importancia real de su obra literaria “le salvó de ser arrojado a esa suerte de limbo al que fueron a dar los autores menores, más trascendentes por exiliados que por escritores” (*ibidem*: 47). Pasa de Francia a la República Dominicana y es uno de los primeros exiliados acogidos en ese país, antes de que llegara el grueso de quienes allí residieron posteriormente. En Santo Domingo trabaja en la revista *Panorama*, la publicación inicial de los emigrados españoles en la nación del Caribe. Posteriormente, en la ciudad de Santiago de los Caballeros trabaja en el diario *La Información* y retoma la edición de *Panorama* como redactor único. También colabora en otras publicaciones dominicanas, como el periódico *La Nación* y las revistas *La poesía sorprendida* y *Cuadernos Dominicanos de Cultura*. En 1940 publica su primer libro de ensayos, *Un peregrino español*. Por la *Correspondencia (1923-1951)* de Pedro Salinas y Jorge Guillén, editada por Andrés Soria Olmedo en Tusquets, en 1992, sabemos que Serrano Poncela fue contratado como profesor de literatura española por la Universidad de Puerto Rico, donde llega a ser, en 1950, director de Departamento de Estudios Hispánicos. Desde 1958 fija su residencia en Caracas donde se convertirá

en profesor de la Universidad Central y, a partir de 1968, en la Universidad Simón Bolívar. Y en esta ciudad morirá el 9 de diciembre de 1976. Publica en las principales revistas literarias y culturales de Hispanoamérica, entre las cuales se encuentran *Cuadernos Americanos*, *Realidad*, *Sur*, *Asomante*, *La Torre*, *Orígenes* y la *Revista Nacional de Cultura*. Colabora también en la *Revista Hispánica Moderna*, *Cuadernos del Congreso por la libertad de la Cultura*, *Papeles de Son Armadans* y en la revista madrileña *Ínsula*. Aunque cultiva todos los géneros literarios, publica únicamente ensayos y narraciones, en las cuales afloran sus preocupaciones existenciales, como en *Habitación para hombre solo* de 1963, novela de técnica innovadora.

En la extensa y documentada obra del autor se puede percibir la huella de Unamuno, Ortega y Américo Castro, del que Serrano Poncela se consideraba discípulo, y sobre todo una sólida y amplia formación intelectual que le permite abordar los más varios temas de la literatura española y europea. Entre sus principales libros figuran: *El pensamiento de Unamuno* (1953), *Antonio Machado. Su mundo y su obra* (1954), *El pensamiento de Melibea y otros ensayos* (1959), *Introducción a la literatura española* (1959), *Del romancero a Machado* (1962), *Formas de vida hispánica* (1963), *Literatura y subliteratura* (1966), *Introducción a la crítica literaria* (1967), *La literatura occidental* (1971), *Formas simbólicas de la imaginación* (1974).

La reflexión sobre el hecho de escribir desde el exilio provoca un distanciamiento de perspectivas con respecto a la historia de la literatura española – esto es, de las raíces y de las fuentes de su pensamiento estético e ideológico – modificando la visión del panorama literario, contemporáneo o no. Ricardo Moras de Frutos ha explorado la postura del autor frente al acto de la escritura en su *Introducción a la literatura española* (1959): ese interés por volver los ojos a la historia de la literatura española, es decir, a las raíces menos monopolizables que el desarraigado ata como vínculo insoslayable. “Serrano se decanta por la dimensión temporal y se muestra abierto a los problemas universales, saltando las fronteras lingüísticas y políticas” (Mora de Frutos, 2006: 92). Para él la literatura posee propiedades terapéuticas y apunta sus críticas hacia Ortega y Gasset, ya que nunca pudo comulgar con aquella forma de literatura que privilegiaba la estética de la

palabra frente al individuo. Lo que más destaca es la conciencia que Serrano Poncela tiene de que “la condición de exiliado no hace al novelista verdadero” (*ibidem*: 97), y su valor a la hora de preconizar que la incidencia del exilio en las trayectorias literarias de muchos intelectuales no se circunscribe a la elección de los temas. En suma, la obra de Serrano Poncela supone un complemento insoslayable para entender por qué aparecen determinadas actitudes y determinadas influencias literarias. Esta figura señera de la literatura española se vio, a causa de las circunstancias, en la tragedia de glosarla sin conseguir ser el protagonista.

Serrano Poncela es un narrador tardío: su primera obra, *Seis relatos y uno más*, aparece en 1954. También son libros de relatos *La venda* (1956), *La raya oscura* (1959), del cual se va a tratar a continuación, *La puesta de Capricornio* (1959), *Un olor a crisantemo* (1961) y *Los huéspedes* (1968). Además, es autor de tres novelas: *Habitación para hombre solo* (1963)²⁶, *El hombre de la cruz verde* (1970) y *La viña de Nabot* (1979). Casi todos los críticos que se han ocupado de la narrativa del exilio destacan la calidad e interés de la obra de Serrano Poncela. Marra-López, por ejemplo, lo sitúa, junto con Aub, Sender, Barea y Ayala, en el “cuadro de honor de la narrativa emigrada” (Marra-López, 2963: 413). También Gimferrer cree que está “en la primera línea de los narradores españoles del exilio” (Gimferrer, 1965: 7). Más allá todavía va Max Aub que considera que los tres novelistas más importantes “de la generación nacida entre 1908 y 1923 son Cela, Delibes y Serrano Poncela” (Aub, 1974: 538). Sobre las razones del olvido que, en un marco tan dramático como el de la literatura exiliada, afecta doblemente a Serrano Poncela, Ángel Martínez de San Martín intenta una explicación al apuntar que “no creemos que sea un escritor grato para esta época boba y vacua; al contrario, nos parece el prototipo de autor serio y comprometido que no olvida nada y que hurga sin cesar en las heridas que nadie quiere ver” (Martínez de San Martín, 1977: 300). En efecto, Serrano Poncela no hace ninguna concesión, escéptico y pesimista remueve el fango acumulado por tantas generaciones de diligentes seres humanos y nos presenta un terrible muestrario de barbaridades: seres torturados y monstruosos,

²⁶ A este propósito, Vázquez-Rial (1996: 47) nos informa que “suya es la primera novela española escrita en segunda persona, *Habitación para hombre solo*, que la censura dejó escapar y que Seix Barral publicó, sin ningún éxito, en 1963, siete años antes de que, con el sello de Joaquín Mortiz, Juan Goytisolo diese a conocer en México *Señas de identidad*”.

circunstancias históricas tristes y oscuras, exiliados que vagan por un mundo ancho y ajeno, personas mezquinas que dañan a los otros y a sí mismos. En suma, desamor, incomunicación, soledad, crueldad, incomprensión, nihilismo y desencanto en grandes dosis. De ahí que se puede afirmar con José Sánchez Reboledo que “sea cual fuere el veredicto histórico sobre aquellos hechos, las obras literarias viven una vida independiente de la del autor y no sería justo condenarlas al olvido” (Sánchez Reboledo, 1989: 247).

5.2. La ambigüedad del yo en la *La raya oscura*

*¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?
¿Por qué me desenterraste
del mar?*

Rafael Alberti

Cuando la Editorial Sudamericana publica los relatos de *La raya oscura* en 1959, Segundo Serrano Poncela lleva ya casi veinte años de vida repartidos entre la República Dominicana y Puerto Rico. El autor, tanto en la portada como en la cubierta figura solo como Serrano Poncela, sin el nombre. En esa misma editorial, aunque no en la misma colección, aparecerán unos pocos años después nada menos que *Rayuela* y *Cien años de soledad*. Y hasta entonces se habían publicado libros de George Santayana, Eduardo Mallea, *Adán Buenos Aires*, de Leopoldo Marechal, Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández, Francisco Ayala, Manuel Mujica Lainez, Pío Baroja, Pedro Salinas, André Gide y *La venda* del mismo Serrano Poncela. Es decir que la obra aparece junto a grandes autores y libros.

Las cinco novelas cortas que componen esta colección, *La raya oscura* que da el título al conjunto, *El zopilote*, *La bonne Ercilie*, *El cónsul* y *El faro*, están ambientadas en el trópico. Andrés Villagrà nos informa que el autor escribió un prólogo que, desgraciadamente, no llegó a publicarse. Allí es donde nos comunica el propósito de estos relatos:

Dibujar una raya tras de la cual el autor se ha detenido a observar cierta zona de experiencias producidas y procuradas durante un cierto periodo de su vida dentro de una geografía humana y un estado afectivo peculiar (Villagrà, 1992: 127).

La novela corta que da el título al volumen y que aquí se tomará en consideración está dividida en diez secciones²⁷ y se vale de un argumento sencillo, deudor del “esquema del realismo tradicional, al estilo de Balzac, Galdós o Clarín” (Villagrà, 1992: 129): un joven español, Escobedo, llega a una isla antillana para trabajar en la empresa de Barreto Hermanos. Al principio se encuentra muy a disgusto, pero se adapta pronto y mantiene una apasionada relación amorosa con Casilda, la mujer de su jefe, Luis Barreto. La “gente bien”, es decir criollos y españoles de la alta burguesía, se escandaliza y quiere castigar al intruso. Por fin, el marido de Casilda ordena que Escobedo vuelva a España. La estructura lineal responde al esquema clásico: presentación-nudo-desenlace y se lleva a cabo por medio de un narrador que merece algunos comentarios.

De hecho, los críticos que han estudiado *La raya oscura* destacan su objetividad. Marra-López nota que esta obra es “un mundo humano, real y convincente, pero visto desde fuera con ojos espectadores, sin apasionamiento” (Marra-López, 1963: 434). José Antonio Rial insiste en que Serrano Poncela actúa como “un raro viajero, un explorador escéptico que describe lo que ve” (Rial; 1963: 60). El complejo entramado de voces narrativas es dominado por un personaje a la vez interno y externo al relato, del cual nunca conseguimos saber el nombre, este personaje-narrador en primera persona, cuya principal característica “es la manifiesta inferioridad que parece tener con respecto a la intencionalidad de la peripecia que él mismo vive de una forma absolutamente pasiva” (Mainer, 1967: 3). Queda claro que los problemas que plantea la primera persona como perspectiva son innumerables ya que el yo narrativo crea siempre un tono de testimonio, una nueva distancia a añadir a la tradicional autor-lector. Este último siente que el texto supone una interpretación que hay que desentrañar si verdaderamente quiera penetrar en la intención de quien escribe. Por otra parte, el autor no se inmiscuye directamente en la novela, al dejar al lector la organización de los datos que aquí y all  esparce camuflados en su actividad

²⁷ Hay que señalar que, aunque tanto en la edición de Sudamericana como en la de la editorial Comba aparecen diez secciones, pues el capítulo IX no aparece, por lo que se supone que se equivocaron en contarlos o habría que pensar que el capítulo VIII debería haberse dividido en algún lugar.

puramente transcriptoria. Serrano Poncela se ha aprovechado de estas ventajas del perspectivismo. En efecto, al componer la narración en términos exclusivamente comprometidos con la justificación o defensa de la realidad descrita, el autor libera una carga de sátira que una estrategia en tercera persona haría improcedente. El tono empleado hace al autor cómplice en cierto sentido de los vicios que analiza, por eso Mainer define al narrador como un “yo-pretexito” (*ivi*) que a menudo cede su voz a una cómoda primera persona colectiva y el punto de vista a los dos personajes principales y antagónicos: Escobedo y Luis Barreto.

Poco se logra saber de este yo narrador que, pese a su reivindicación de la objetividad²⁸, viene subsumido en una perspectiva que lo enmarca en el Centro de Recreo de la “gente bien” de la cual muchas veces transcribe lo que se dice. Al ser un “solterón aburrido” (Serrano Poncela, 2014: 25)²⁹, transcurre su vida en una “quietud pegajosa” (13), es un español de Cuenca (27) que lleva unos veinte años en la isla y pertenece a los llamados *pulpos*: “término que emplean algunos jóvenes resentidos e intelectuales, por supuesto, para referirse a nosotros, la gente de orden” (23). De todas formas, hay ejemplos que atestiguan la contaminación de este anónimo con el léxico local, como “citadino” (9). El narrador renuncia a tomar parte de una sociedad en la que no es posible la comunicación y se aproxima a los hombres con una mezcla de piedad y humor, a sabiendas de que todo esfuerzo para entenderlos es inútil. Además, el deseo de ser objetivo y conciso no impide que su implicación con el caso se incremente paulatinamente, pues parte de su interés se debe a su propia soledad y a la identificación con Escobedo, en quien ve un trasunto de lo que él podría haber sido veinte años atrás si se hubiese topado, a su llegada a la isla, con una esposa complaciente.

El manejo de una herramienta propia de un narrador poderoso y consciente se ve muy claramente en unas cuantas ocasiones. Antes del gran baile del Centro de Recreo, la voz que narra nos informa con conciencia que “en tal momento pudo cambiar esta historia de rumbo, porque Escobedo estuvo a punto de desistir” (21). En lo que acierta con maestría y destreza es en lograr un equilibrio entre la preservación

²⁸ Él mismo afirma: “he tratado de ser objetivo y conciso en la narración de ciertos hechos, todos de dominio público” (46).

²⁹ A partir de aquí, indico entre paréntesis el número de la página de la edición citada de la obra de Serrano Poncela.

de las costumbres burguesas e hipócritas de la sociedad que lo rodea y en los enfoques sobre su vida íntima, pero solo esbozada y sugerida al lector muy de paso a través de bocetos de melancólica autenticidad. La diferencia entre esas dos actitudes aparece a menudo difuminada, de hecho declara:

Reconozco que en este relato, por tantos motivos ejemplar, hay un pequeño punto feo y hemos llegado a él, pero la veracidad me obliga a no silenciarlo ya que el episodio fue debatido en casi todas nuestras reuniones domésticas (44).

La preocupación por no herir la vacua sensibilidad de la “gente bien” de la isla no vence el deseo de veracidad del narrador; se trata de una veracidad irónica y justificada por el cotilleo típico de toda reunión maliciosa e indiscreta. Por otro lado, el retrato de una vida al borde de la degradación aparece salpicando el relato y nos restituye la imagen de un hombre solo y pensativo, casi un moderno y actualizado grabado de Alberto Durero:

A veces, también me encuentro demasiado solo en la desguarnecida habitación del hotel, acostado en la mecedora y fumando; sobre todo en los atardeceres dorados y prestos a hundirse en la profunda noche tropical. Entonces siento deseo de rodear con mi brazo una cintura (35).

Y la vida matrimonial se desea vehementemente incluso en sus aspectos más triviales y, por eso, confortantes:

¡Los años, mi amigo, y la soledad! Dígame: ¿no siente deseos alguna vez de tener su propio rincón donde alguien le espere y le ponga las zapatillas? ¿No anhela la posesión de un desgraciado gato, siquiera, que se roce con los bajos de su pantalón todos los días? (34).

Esta conducta doble, a la vez involucrada y ausente, comprometida y lejana, encuentra en la novela corta el formato más apto para contar la historia. Ésta proporciona un espacio y un tiempo detenidos lo suficiente para permitir a quien narra desarrollar un relato entroncándolo con sugerencias autobiográficas; pero, a la vez, dejando pendientes insinuaciones y sombras que aportan misterio precisamente por el hecho de no decirlo todo.

Y esta actitud se mantiene hasta las últimas páginas del relato donde el narrador vuelve a poner de relieve el “escepticismo propio de todo solterón” (89),

pero al mismo tiempo se incorpora a la masa sin rostro de la sociedad caribeña al confesar “¿Cómo podía sospechar aquel pelirrubio paisano mío que durante los tres meses mencionados yo había seguido paso a paso su vida y sus andanzas bien de cerca y, conmigo, doscientas, quinientas personas más” (90). A este propósito, la frase más iluminadora, la afirmación que lo resume todo, quizás sea esta: “para Escobedo yo era un extraño; para mí, él era un libro abierto lleno de anécdotas” (91). De hecho, el secreto y el anonimato que rodean a la figura del narrador afectan tanto al joven e ingenuo protagonista del relato como al mismo lector que, en consecuencia, pasan a ser materia pasiva del texto. Es decir, la voz narradora ejerce su poder sobre alguien que permanece en la ignorancia de su condición, espectáculo sobre el cual se apuntan las críticas y consternadas miradas ajenas y que, al final, será por eso “condenado al ostracismo” (*ivi*). Lo interesante es que este material humano inerte adquiere vida narrativa a través de términos que remiten precisamente a la actividad de la escritura, o sea a un “libro abierto lleno de anécdotas” (*ivi*).

El tono zumbón de la voz que narra puede ser un alter ego de Serrano Poncela. Resulta que el autor se situó en los resquicios de un mundo en el cual nunca se sintió acogido, a medio camino entre las tierras caribeñas y una patria en la cual sufrió un doble ostracismo: como exiliado republicano y como implicado en los fusilamientos de Paracuellos del Jarama. Este lugar fronterizo le proporcionó, quizás, una visión multifacética y por eso privilegiada: estar a la vez dentro y fuera de un mundo, en un limbo donde la búsqueda de distancia y objetividad se diluye muchas veces en la voz melancónica y solitaria de un español que lleva varios años en un país ajeno y que no acaba de acostumbrarse a los Centros de Recreo de una burguesía mezquina. Al tomar una posición distanciada de los hechos narrados, el autor señala metafóricamente desde el texto literario su no-pertenencia al mundo representado y, consecuentemente, su rechazo al presente del exilio. Se aleja, por tanto, para poder observar esa sociedad en conjunto, como una totalidad a la que él no se integra sino de la cual desempeña el múltiple papel de narrador, cronista y juez.

No resulta fácil comprender las razones por las que un escritor que reunió una obra abundante y variada apenas si ha sido estudiado en su país de origen. Dada la indiscutible calidad de su producción literaria, quizá no sea desacertado atribuir parte de este vacío a la atipicidad de su narrativa, difícil de encuadrar en los cánones de la

época. “Son notables la compleja adscripción genérica de algunos de sus relatos, vacilantes entre el cuento y la novela corta” (*ibidem*: 799). Y la impresión de particularidad que inspiran las novelas cortas de Serrano Poncela tiene mucho que ver con la inclinación del autor hacia la narración en estado puro, dicho en otras palabras, “la marcada preferencia a *contar* en vez de *mostrar*” (*ivi*) se plasma a través del hábito de que sus personajes, es este el caso de *La raya oscura* como ya hemos visto, ejerzan de narradores. Narrar se convierte para ellos en un ejercicio necesario porque solo así pueden ordenar su biografía, justificar sus acciones y reconstruir su identidad. De este modo, su discurso actúa como un lenitivo incluso catártico, puesto que en nuestra novela corta destacan los personajes que, lejos de ahondar en sus vivencias, se detienen en la relación de experiencias ajenas. La curiosidad, fomentada por el tedio y la monotonía, es el factor que impulsa a estos “narradores-testigos” a buscar lo excepcional tras la fachada de vulgaridad y erigirse en historiadores de lo ajeno. En opinión de José Marra-López (1963: 440), los narradores de *La raya oscura* son “seres un tanto al margen, curiosos observadores filósofos contemplativos, pero nada más”. Así, le reprocha a Serrano Poncela “su falta de solidaridad con la sociedad presentada y su amarga ironía con un fuerte impulso a hablar en *off*, utilizando la primera persona” (*ivi*). En realidad, Serrano Poncela nunca pretendió ser imparcial ni objetivo, ni tampoco dotar a sus narradores de estos atributos, pues consideraba que “en todo novelador de raza hay un moralista inevitable. Si es sincero, sus palabras vendrán siempre teñidas por juicios de valor. El escritor más hábil y aparentemente objetivo se traiciona en determinados momentos” (Serrano Poncela, 1966: 1).

Este testimonio americano del autor observa lo que ocurre a su alrededor con ojos extranjeros pues no se siente verdaderamente solidario con aquello que lo rodea. Es un mundo humano, real y convincente, pero visto desde fuera, con estos ojos espectadores, sin apasionamiento aparente, con solo el compromiso de la eterna condición humana, pero sin la maravillosa vitalidad de lo que se vive como problema acuciante a flor de piel. El “tímido aventurero que todos llevamos dentro” (17), tras desembarcar en ese mundo, queda pronto sofocado al igual que Escobedo, y la única opción viable para sobrevivir es precisamente la de contar el entorno. La ironía desempeña aquí un papel incisivo, pues se trata de un mecanismo acentuado y

agresivo, amable en apariencia, punzante y amargo por el fondo, bajo el cual desfila un mundo abigarrado y pintoresco, el de los personajes de la novela corta que Marra López (1963: 434) define “un tanto tartarinescos, con sus ambiciones, deseos y vanidades”. El espíritu de análisis ahoga aquí la capacidad de síntesis. Y el lector se siente también espectador, al no participar en el mundo narrado.

La pasividad es, en efecto, rasgo característico de la atmósfera que se husmea en el texto. En el prólogo inédito, Serrano Poncela declara:

El hombre se entrega a lo cotidiano y degradante; está en su propio caldo – áquel que me produjo, como antes dije, piedad e irónica ternura. El lugar donde acaece la experiencia, rodeada de plátanos y con el ojo del sol cayendo, como un ojo de fuego, vertical e inmóvil sobre las cabezas, durante los doce meses del año, es la única excusa, para mí, de la ironía. En otro medio más complejo me produciría repugnancia y quiero evitar esta tonalidad afectiva en mis relatos y en mi persona (Villagrà, 1992: 129-130).

La curiosidad enfermiza del narrador, que Rebeca Martín (2006: 804) aborda en su artículo, es potenciada por ese ambiente caluroso y húmedo que incita a la indolencia y al chismorreó. El calor que acompaña el relato aturde los sentidos, provocando y coincidiendo con carencias comunicativas que engendran los malentendidos. La historia se abre con la imagen sugerente de “un pequeño grupo de gentes aburridas, sujetas por inercia a los infamantes bancos de la Aduana” (7). Una de las primeras y pocas veces que el narrador cede la voz a Escobedo es para quejarse del calor (8), mientras que su bautismo en las noches del Caribe le provoca melancolía, al ser “como una sofocante esponja” (22). Incluso durante el baile en el Centro de Recreo “todo languidecía a su alrededor”, e incluso el camarero aparece “soñoliento” (35). De todas formas, José Luis Cano (1960: 12) nos sugiere que este escenario turbio y cálido, no habitual para el lector, es evocado por el autor con el necesario relieve para destacar lo pintoresco y lo esencial, pero sin cargar las tintas ni acudir al chafarrinón tropical, “fácil recurso del narrador de oficio”. En este sentido cabe señalar que la descripción del paisaje nunca es estéril, sino que teje un paralelo con la actitud de sus habitantes: R. L. Morel, colega del narrador y representante en la zona del Caribe de la *Iron Company Supplies*, empieza una relación amorosa con una mujer cubana y el narrador comenta:

No sospechaba cómo iba a crecer aquello, en efecto, en un ambiente como el nuestro, donde hasta los vegetales se desarrollan de un día para otro alimentados por el calor y la humedad (40).

Y más adelante apunta:

Conozco bastante el medio para saber que los entusiasmos iniciales se parecen bastantes al espejismo de los desiertos. Si no se tiene el estómago de un camello no se puede andar por los arenales. Aunque después de todo – me concedí con melancolía – saberse camello no es un ideal satisfactorio y quizás él haga bien en permanecer ignorándolo el mayor tiempo posible (47-48).

Y el comentario sobre los efectos del medio ambiente en las relaciones amorosas sigue haciendo referencia a la que se produce entre Escobedo y Casilda Barreto, de la cual el narrador nos indica la duración precisa, dos meses y medio, por lo que:

Fueron accidentadas e intensas; rápidas además como sucede acá con todo. He podido observar que en estos medios se gastan los afectos como se gastan los hombres y los enseres. Se compra un mueble, un automóvil o una casa pensando en el negocio que se podrá hacer al desprenderse de ellos; se tiene un amigo y apenas vuelve la espalda se le sustituye por otro que ofrece el encanto de la novedad; una íntima liaison se quema con rapidez en unos cuantos contactos entre sudor y abrazos (48).

La sensación es que “el ojo de fuego del sol” (95), que concluye de manera emblemática la narración, se desarrolla hasta hacer pudrir los quehaceres humanos y nada parece ser incorruptible a esta disgregación cotidiana. Lo único que desempeña un papel verdaderamente activo es el narrador o, mejor dicho, la voz subyacente del autor que se burla de la voz que narra, a su vez crítica al presentar toda la población de una isla del Caribe pendiente de manera provinciana y anodina de un trivial adulterio. Marra-López (1963: 439) señala que “una de las notas predominantes de la literatura ponceliana es el aspecto de lucha constante que existe en el mundo presentado, de oposición destructora entre los seres que lo pueblan”. Sin embargo, hay que añadir que esta lucha nunca es activa, los personajes nunca emprenden estos choques sino casi todos se encuentran en situaciones límite y, más que actuar, reaccionan ante el conflicto que tienen que afrontar, ya que no tienen más remedios

que hacerlo. Los personajes poncelianos obran entonces como dotados de un auténtico conocimiento de la imposibilidad de comunicarse verdaderamente con sus semejantes. Carecen de fe en las relaciones humanas y ésta es una de las causas que les conduce al fracaso de su aventura vital. Desde luego, es evidente que cuando la situación límite se hace angustiosa, los personajes se llevan todo lo que se les pone por delante y nadie vence o consigue triunfar porque la actitud general es meramente pasiva. Los protagonistas de la historia están ahí, se encuentran ante una encrucijada y reaccionan como pueden o como son capaces, a veces lo más realistas y sensatamente posible, a veces enloquecidos como animales acosados; pero siempre sin el menor acto que responda a un fuego íntimo, a una tensión vital. Todo está en función de salvarse y de escapar; no hay por cierto la menor concesión a la retórica, al hecho valeroso y a unas ideas motrices del ser humano.

Significativo, en este sentido, es el recorrido que hace Luis Barreto a la hora de descubrir el adulterio. Movidado no por el sentimiento hacia su mujer, sino por la sola fuerza de las buenas costumbres, decide seguir a Escobedo después del trabajo y, a pesar de estar viejo y enfermo, se pone a correr por la ciudad. Este insólito esbozo de acción física queda pronto abortado en beneficio de lo que la gente puede pensar y, en consecuencia, Barreto se para y se dirige al Centro de Recreo con los colegas que acababan de señalar con el dedo su enloquecida carrera:

Luis Barreto tuvo la instantánea evidencia de que estaba efectuando algo impropio: correr así, a trote ligero, en medio de la tarde y por las calles más céntricas de la ciudad; él, Barreto Hermanos, la firma en persona con su linfática estructura física, el hígado descompuesto, la tez amarilla, su aire cansino y su gravedad [...], decidió suspender toda investigación y esperar la llegada de ambos respetables personajes que, apresuradamente, cruzaban la acera en su busca (62-63).

El mismo Barreto considera que la palabra seductor, referida a Escobedo, trae consigo un sentido de responsabilidad (57) que lo obliga a actuar en nombre del respeto de las convenciones sociales. Lo que Luis Barreto lleva a cabo es una venganza social, puesto que se ve obligado por el grupo a expulsar al joven amante

de su mujer para reparar su honor³⁰, cuando él mismo, como se puede comprobar en este fragmento, no cree en tal principio:

“Así obran todos los maridos españoles engañados, así se supone que debo obrar yo.” Y la palabra honor le daba vueltas y aparecía, sonora y redonda, entre los labios; la pronunciaba en voz alta, con todas sus letras: honor, honor, anhelando provocar de este modo la erupción violenta, el impulso agresivo necesario. Pero la palabra le sonaba a hueco como soplada por un tubo de cartón (77).

La opinión pública, el “olfato colectivo” (40) al estar tan presente en la historia funciona de contrapunto a las individualidades que se destacan³¹, esta *vox populi* cuaja en el papelito anónimo que le llega a Luis Barreto denunciando la conducta de Escobedo por medio de la “conciencia pública, siempre vigilante y alerta” (59). Además, el viaje campestre de los dos con Casilda al platanal se describe en el Centro de Recreo “con tantos pelos y señales como si hubiera sido una excursión colectiva” (46). Por eso existe una clara intención moral y crítica en el texto: el autor subraya la hipocresía de esa alta burguesía caribeña, su falta de valores auténticos y, muy en particular, su trasnochado y obsoleto concepto del honor colectivo.

Tanto José Luis Cano (1960: 12) como Pedro Gimferrer (1965: 7) coinciden en apostar por el hecho de que esta trama de adulterio es deliberadamente simple porque el valor de la obra proviene de su trazado psicológico, de la sutil creación de atmósferas, de la lucidez crítica y, por encima de todo, de la irreprochable seguridad, precisión y belleza del estilo. Gimferrer reconoce a Serrano Poncela “dotes constructoras” (*ivi*) en una tierra, es decir, España, de “narradores instintivos” (*ivi*). La galería de personajes del relato es inolvidable y dibuja un cuadro fascinante, pero nada convencional, de la vida en el trópico que oscila entre la superstición y el misterio y el romanticismo cloroformizado por la sordidez pueblerina. Sin embargo, la historia que el autor nos cuenta no es nunca baladía ni mero pretexto para el

³⁰ La pareja Casilda-Barreto, compuesta por un viejo y una joven, recuerda la de don Fermín y Jerónima, analizada en la novela corta de Paulino Masip. Véase arriba el capítulo IV. Marra López (1963: 439), a este propósito, señala como “en este mundo de lucha que nos muestra Serrano Poncela hay una absoluta flata de juventud – tanto física como espiritual – en sus personajes”.

³¹ Lo mismo, como ya se ha visto, pasa en la comunidad femenina descrita por Luisa Carnés en *La hora del odio*, donde las dos protagonistas, María y Pilar, son esbozados de manera autónoma en contraste con un escenario colectivo que actúa como un tercer y plural personaje. Véase arriba el capítulo III.

lucimiento estilístico. Hay una invención que interesa, o sea la materia contada, pero sobre todo hay un dominio, un arte preciso y jugoso en la manera de contarla. Violencia, aura romántica, escepticismo e ironía rigen el ir y venir de estos destinos condenados de antemano a la frustración, dado que la novela corta podría leerse también como la historia de un espejismo anunciado, la expulsión por parte de un grupo biempensante de un elemento que inculca gérmenes de roptura y subversión de toda adherencia formal a las normas tradicionales de la vida burguesa. Serrano Poncela burila amargos retratos de un mundo mediocre y hostil entroncándolo con la visión enriquecida que le proporciona la experiencia del exilio. Hay un humorista muy sutil en el autor que reclama sus fueros siempre, hasta en las situaciones más graves. El tono leve que el relato adopta no se limita a hacernos sonreír sino también tiene el raro don de hacer más efectivo el sentido crítico que encierra.

El título, por lo tanto, cobra relevancia: *La raya oscura* es la línea del trópico y es nombrado dos veces en el relato con referencia a Escobedo que se encuentra, casi sin enterarse en el barco “proa a la raya oscura del trópico” (18) y en ocasión de suspiro en su primera noche tropical “desde el otro lado de la raya oscura” (23). Pero, si el trópico es en los mapas una simple raya oscura, es incluso, en las longitudes y latitudes que el Caribe abarca, una región sumamente inquieta, un lugar donde el constante entrechocarse de individualismos exacerbados y la lucha entre muy diversos y contrapuestos intereses parecen recibir estímulo e impulso de los rayos de un sol que quema. Este escenario singular amodorra unas veces y lleva otras al frenesí y, como se lee en la solapa, “cada una de las narraciones incluidas es al mismo tiempo un cuadro de costumbre y un episodio de acción viva, intensa, en ocasiones dramática”. El lugar de la historia es también materia de desencanto, puesto que Escobedo “tenía del trópico una imagen demasiado literaria, de trajeta postal: playas cubiertas de cocoteros y nativos vestidos con taparrabos – una especie de aguafuerte romántico extraído de sus escasas lecturas” (19).

En efecto, el elemento exótico más estereotipado son las mujeres con las cuales el estilo directo libre nunca funciona, es decir que el narrador no les concede la palabra a estas representantes de lugares donde una pátina de cultura envuelve el ridículo. En toda la narración se respira un gran tono erótico y sensual que va subiendo en intensidad a medida que avanza y estas mujeres pueden de hecho

equipararse a la vegetación de la zona tropical, deslumbrante en su prodigioso desarrollo, marchita y nauseabunda poco después. Escobedo se asoma a la ventana de su habitación para contemplar “un diminuto estanque alumbrado por bombillas de colores a cuyo alrededor retozaba, todas las noches, un grupo de inquietas adolescentes” (15), preludio de lo que va a ocurrirle con Casilda. Estas “tentadoras criaturas de senos puntiagudos” (21) se perfilan en contraste con la novia española que Escobedo ha dejado en la patria y que resulta insípida frente a la gracia tosca y excitante de las autóctonas. Además de eso, cabe señalar que la novela corta se rige sobre el cruce de dos vectores de fuerzas que casi llegan a tocarse y cuyo motor y aguijón son precisamente mujeres: es decir la pareja Escobedo-Casilda y la formada por Morel e Inés. De hecho, el amigo y colega del narrador se enamora de una joven cubana. Pero la amenaza de la soledad se cierne sobre el mismo Morel: la novela corta concluye con una coqueta insinuación sobre una hipotética relación entre Inés e Escobedo en el viaje de regreso. Se potencia así el paralelismo sugerido a lo largo del relato entre los dos amoríos y su efecto especular en el narrador. La malicia y el exótico encanto se coagulan en la figura de Casilda, donde todos estos atributos se llevan al máximo nivel, “parecida en sus redondeces a las picantes mujeres de Goya” (50), con la “bárbara e ingenua gracia de Eva después de descubrir el sabor de la manzana” (54). La única ocasión en la cual Casilda habla es para convencer su marido, “con su más fino acento de serpiente y sirena” (86), de que nada ha pasado con el joven español. Y la trillada polarización entre santa y pecadora se lleva a cabo con una clara referencia a la Virgen: “juntó de nuevo las palmas sobre su redondo pecho adoptando el aire convencional de una sufriente *madonna*” (83), y a la pureza representada por “la inocencia de una tórtola” (82). Al final, lo que tanto Casilda como el Centro de Recreo consiguen es expulsar a Escobedo para repristinar el orden, a través de un proceso que incluso niega el adulterio y lo relega a un espacio inverosímil de pesadilla provocada por el calor tropical. De esta manera, Casilda vuelve a ser una “virtuosa Lucrecia” (91) y la restauración de las normas de una convivencia tanto rígida como ficticia es celebrada al grito de “¡Escobedo afuera, al agua, al otro lado del charco!” (92).

Es preciso fijarse en la sensación de desajuste que Escobedo y, en algún sentido, el narrador también encarna. Esta disconformidad se hace patente a través de

las prendas. En la primera aparición del joven lleva “un traje de lana gruesa cuya sola proximidad daba calor” (8), y la manera de vestir poco inadecuada para el lugar vuelve a estar presente a la hora de la fiesta del Centro de Recreo: “Escobedo sentíase incómodo dentro del rígido traje de etiqueta europea, por supuesto: la camisa almidonada, la faja, el smoking de lana negra” (20), que contrasta netamente con la etiqueta tropical, o sea, chaqueta blanca y pantalón negro:

Tenía clara conciencia de que su traje de etiqueta le daba el aspecto de un cuervo grave y soñoliento entre aquellos hombres obesos, casi todos con bigote y cejas bien pobladas, que vestían en blanco (29).

Conforme va progresando su estancia en el Caribe, Escobedo intenta acostumbrarse a las prendas locales y el narrador, incombustible observador, apunta su atención sobre el hecho de “haber sustituido el terno de lana por trajes más adecuados al medio” (46). Y las miradas de quien narra se sobreponen, una vez más, a las que provienen del Centro de Recreo, cuyos socios quedan sorprendidos por la elegancia y el garbo con que Escobedo lleva una prenda criolla, es decir un “flamante traje de hilo blanco” (42). Sin embargo, el desajuste queda latente, aparentemente inactivo, y sale a flote en una de las tardes en las cuales se consume el amor de los adúlteros: Casilda sale vestida con una larga bata de volantes y Escobedo se siente ridículo “en mangas de camisa, con los tirantes, los zapatos y su alelamiento ante aquella inocente y a la vez tranquila desnudez” (51). Es evidente entonces que el protagonista no ha conseguido acomodarse al lugar de acogida y siempre permanece en los resquicios de la vida, aspecto que comparte con el mismo narrador, hasta ser echado por un entorno hostil.

En *La raya oscura*, un escritor exiliado que añora su patria intenta acercarse a la realidad en la que se ve forzado a vivir, ese trópico lejano que tan exótico y excitante parece, pero, en última instancia, tan cercano, tan igual a cualquier ciudad de cualquier parte, donde siempre ha habido, hay y habrá una sociedad idiota, un ingenuo jovencuelo, una casadita infeliz y un satisfecho marido cornudo al que las malditas circunstancias obligan a vengarse. La imposibilidad de salir de este círculo, o de salir de él solo como vencidos, se pone de manifiesto por medio de la figura del barco, el Magallanes, que abre y cierra una narración cuyos extremos coinciden y se eliden. Lo *oscuro* de la *raya* del título es también, viene a decirnos Serrano Poncela,

ese mundo en donde se conservan las más rancias tradiciones españolas mezcladas con la idiosincrasia tropical. El incidente amoroso del relato no ha logrado alterar a la anquilosada sociedad y todo vuelve al orden después del aborto inicial. El hombre, en consecuencia, siente como su vida se consume dentro de un tiempo inmóvil, caracterizado por ser cíclico e insustancial, lo que aumenta la sensación de reclusión de una experiencia ni deseada, ni admitida en el texto literario.

Hay que reconocer en Serrano Poncela un soberbio talento narrativo y su testimonio americano es la demostración más palpable de que un escritor percibe siempre, allá donde se encuentre, la manifestación de vida que le rodea y es capaz de narrarla. De hecho, la técnica narrativa de *La raya oscura* encierra una valiosa información sobre la poética y las constantes literarias del autor: el acto de narrar como arte y catarsis, el afán de adentrarse en los recovecos de la psicología humana y de plasmar la tortuosa relación del individuo con un entorno adverso. Los protagonistas, ante la despiadada colectividad, se convierten en seres de leyenda, personajes tristemente míticos que pasan a engrosar el imaginario popular no tanto por su excepcionalidad como por el morbo de las gentes que les rodean. En definitiva, el narrador, embebido en una soledad resignada, se rinde a una curiosidad desbordante, que le permite llenar su vacío existencial. Su actitud nunca es del todo desapasionada y cínica, pues los personajes que le sirven de materia literaria pasan a formar parte de su propia dimensión humana y así, a través de un sutil proceso de identificación, logran modificar irreversiblemente su memoria y su biografía. El humor que permea el texto no es efectista, sino de contraluz, lo que es, en última instancia, la vida misma: algo que visto desde lejos entretiene y desde cerca llena los ojos de lágrimas.

Conclusión

En su obra de teatro testimonial, *La vida conyugal*, Max Aub cede la palabra a uno de los protagonistas, Ignacio, que nos proporciona una preciosa y urgente tarea:

Lo único que pido a la vida, ¿sabes lo que es?, que dentro de cien años, de doscientos, figure mi nombre en una historia de la literatura, que un estudiante, dentro de cincuenta, de quinientos años, rebusque papeles para reconstruir a su modo y manera mi vida.

Es preciso, entonces, rescatar esta herencia que durante demasiadas décadas ha sido olvidada y arrinconada al margen de un canon fragmentario y amputado de una vertiente esencial. La novela corta en el marco del exilio republicano nos ofrece una visión problemática del ser humano, expresada en una estética renovadora por inoperancia de los mecanismos de la la narración tradicional. La memoria del dolor ante el desastre de la Guerra Civil, la difícil adaptación a la realidad del exilio, la apertura a las nuevas sociedades en las que se ven inmersos estos autores, la nostalgia de un pasado perdido para siempre, pero que se cuestiona y revisa críticamente, son, entre otros, temas que los autores que he analizado exploran con incombustible afán. Soy consciente de que un tema tan amplio no se puede agotar en estas pocas páginas. Sin embargo, he procurado centrarme en tres autores significativos precisamente por el hecho de ser marginales de maneras muy distintas entre sí; las tendencias que conviven en este heterogéneo conjunto de textos atestiguan las variadas rutas que existen a la hora de encarar el trauma biográfico, histórico y, por supuesto, literario que conllevó el exilio.

Lo que se puede destacar es la asunción de una serie de estrategias con las que enfrentarse a un contexto nuevo, en el cual el armazón de paradigmas codificados y tradicionales ya deja de funcionar. Una indagación parcelada, troceada de la realidad se lleva a cabo a través de un género literario menospreciado y puesto al margen, al igual que los autores que lo utilizan. Por lo tanto, para oponer una nueva estructura de valores, que haga de contrapeso al pasado, estos tres autores tienen a su alcance el formato narrativo de la novela corta que se demuestra la

incubadora más eficaz para gestar una literatura alejada de la patria. Lo que se encubre y que se calla proporciona relevancia especialmente a la figura del narrador, que, bien se eclipsa para dejar paso a la multiplicidad de voces que conforman el relato, bien pone de manifiesto sus vacilaciones e ineptitudes respecto de la solidez de un mundo que le parece infame y, por eso, digno de ser contado.

Bibliografía

1. Referencias bibliográficas

- Ayala, Francisco, “¿Para quién escribimos nosotros?”, *Cuadernos Americanos*, VIII, vol. XLIII, 1, enero y febrero de 1949, pp. 36-58.
- Caudet, Francisco, “Dialogizar el exilio”, en *El exilio literario español de 1939. Actas del primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)*, vol. I, ed. Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, Gexel, 1998, pp. 31-53.
- Conte, Rafael, ed., *Narraciones de la España desterrada*, Barcelona, Edhasa, 1970.
- López-Pozo, María José, “¿Sobrevive el discurso testimonial al que se le niega un referente histórico?”, en *El exilio literario español de 1939. Actas del primer congreso internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)*, vol. I, ed. Manuel Aznar Soler Sant Cugat del Vallès, Gexel, Associació d’Idees, 1998, pp. 317-323.
- Martínez-Gutiérrez, Josebe, “Hegemonía intelectual, exilio y continuidad histórica”, en *El exilio literario español de 1939. Actas del primer congreso internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)*, vol. I, ed. Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, Gexel, Associació d’Idees, 1998, pp. 325-332.
- Mengual Català, Josep, “El puente que tendió Rafael Conte: Narraciones de la España desterrada”, *Quimera*, núm. 252, 2005, pp. 56-58.
- Morales, José Ricardo, “Desde el destierro: el saber del regreso”, en *El exilio literario español de 1939. Actas del primer congreso internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)*, vol. I, ed. Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, Gexel, 1998, pp. 41-52.
- Muñiz-Huberman, Angelina, “La poesía y la soledad del exilio”, en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, eds. de Rose Corral, Arturo Souto y James Valender, México, El Colegio de México (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios), 1995, pp. 132-143.
- Nora, Pierre, *Les Lieux de Mémoire*, París, Gallimard, 1984.
- Pope, Randolph D., “Diálogo de Anamnesis y Mnemosine en el exilio”, en *La cultura del exilio republicano español de 1939 Actas del congreso internacional celebrado en el marco del congreso plural: Sesenta años después (Madrid-Alcalá-Toledo diciembre de 1999)*, vol. I, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003, pp. 23-34.

Quiñones, Javier, “La narrativa breve del exilio republicano”, *Quimera*, núm. 252, 2005, pp. 12-13.

———, ed., *Sólo una larga espera*, Palencia, Menoscuarto, 2006.

Soldevila Durante, Ignacio, *La novela española desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980.

Ugarte, Michael, *Literatura Española en el exilio. Un estudio comparativo*, Madrid, Siglo XXI, 1999.

Viñas Piquer, David, “Exilio de la literatura del exilio. Francisco Ayala y la historia de un reencuentro”, *Quimera*, núm. 252, 2005, pp. 30-34.

2. Referencias bibliográficas

Albadalejo Mayordomo, Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998.

Aubrit, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, París, Armand Colin, 2002.

Benedetti, Mario, “Cuento, nouvelle y novela: tres géneros narrativos”, en Lauro Zavala, ed., *Teoría del cuento. Teorías de los cuentistas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 217-232, 1993 vol. II.

Friedman, Norman, “What makes a Short Story Short?”, *Modern Fiction Studies* 4. 2, 1958 pp. 103-117.

Grojnowski, Daniel, *Lire la nouvelle*, París, Nathan Université, 2000.

Jolles, André, “Einleitung zur neuen deutschen Ausgabe des Dekameron” en Boccaccio, G., *Das Dekameron*. Leipzig, Insel, 1921, pp. 32-65.

Klein, Johannes, *Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1954.

Marí, Antoni, ed, *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012.

Mundt, Theodore, Ästhetik. *Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unseres Zeit. Zweiter Theil: die Verwirklichte Idee der Schönheit order das Kunstwerk. 15. Roman und Novelle*, Berlín, Simion, 1845.

O'Connor, Frank, *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*, Cleveland/Nueva York, The Worldpublishing Company, 1963.

Ozward, Thierry, *La nouvelle*, París, Hachette, 1996.

- Pérez-Bowie, José Antonio, “La modernidad de narrativa breve del exilio” en *Quimera*, núm. 252, pp. 21-25, 2005.
- Prego, Omar, *La fascinación de las palabras, convesaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik eds, 1985.
- Pujante Segura, Carmen, “La *nouvelle* y la novela corta entre narratividad y brevedad: ¿la historia de una infidelidad?”, *Orillas, Rivista d’Ispanistica*, Padova University Press, núm.2, pp.1-28, 2013.
- , *De la novela corta y la nouvelle: estudio comparativo entre escritoras(1900-1950)*, Madrid, Síntesis, 2014.
- Quiñones, Javier, “Balance y memoria del cuento en el exilio” en *Quimera*, núm. 252, pp. 14-25, 2005.
- Tibi, Pierre, “Essai de compréhension d’un genre”, en Paul Carmignani, ed., *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, pp. 9-76.
- Valls, Fernando, “El microrrelato como género literario”, en Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle, Fernando Valls, eds., *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*, Frankfurt, Iberoamericana/Veruvert, 2015, pp. 21-49.
- Vedda, Miguel; Aren, Fernanda; Rotenberg, Silvina eds., *Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka*, Buenos Aires, Colihue Ediciones, 2001.
- Vega Ramos, María José, *La teoría de la novella en el siglo XVI*, Salamanca, Johannes Cromberger, 1993.
- Wiese von, Benno, *Nouvelle*, Stuttgart, Metzler, 1982.

3. Luisa Carnés

- Andújar, Manuel, “Narrativa del exilio español y literatura hispano-americana. Recuerdos y textos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 295, enero de 1975, pp. 63-86.
- Carnés, Luisa “La hora del odio: narración de la guerra española” en, ed. Antonio Plaza Plaza *De Barcelona a la Bretaña francesa*, Sevilla, Renacimiento, 2017, pp. 249-320.
- Castañar, Fulgencio, *El compromiso en la novela de la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1992.
- Francés, José, “Prólogo” a, Luisa Carnés, *Peregrinos de Calvario*, Madrid, Imprenta Artística Sáez Hermanos Norte, 1928, pp. 7-10.

Le Boulanger, Isabelle, *L'Exil espagnol en Bretagne*, Kerangwenn, Éditions Coop Breizh, 2016.

Martínez, Josebe, “El sexo débil: Luisa Carnés”, capítulo IV de *Exiliadas: Escritoras, Guerra civil y memoria*. Barcelona, Editorial Montesinos, 2007, pp. 209-230.

Olmedo Muñoz, Iliana, *Compromiso, memoria y exilio: la narrativa de Luisa Carnés (1926-1964)*. Bellaterra, Facultad de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona, junio de 2009, 2 volúmenes, 899 pp. Tesis doctoral inédita.

———, *Itinerarios de exilio: la obra narrativa de Luisa Carnés*, Sevilla, Renacimiento, 2014.

Plaza Plaza, Antonio, “Introducción” a, Luisa Carnés, *De Barcelona a la Bretaña francesa*, Sevilla, Renacimiento, 2017, pp. 9-57.

———, “Introducción” a, Luisa Carnés, *El eslabón perdido*, Sevilla, Renacimiento, 2002, pp. 11-72.

———, “Reivindicación de Luisa Carnés” en Alicia Alted y Manuel Llusía, eds., *La cultura del exilio republicano español de 1939*. Madrid, UNED, 2003, Vol.I, pp. 315-329.

———, “Epílogo” a, Luisa Carnés, *Tea Rooms. Mujeres obreras*, Xixón, Editorial Hoja de Lata, 2016, pp. 207-248.

Vilches de Frutos, María Francisca, *La generación del nuevo romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-39)*. Madrid, Servicio de Reprografía. Universidad Complutense de Madrid. 1984, Tesis Doctoral, pp-106-110 y 265-274.

4. Paulino Masip

Aub, Max, en las solapas de Paulino Masip, *La trampa*, México, Ardevol, 1954.

Aznar Soler, Manuel, “Paulino Masip, dramaturgo exiliado” en María Teresa González de Garay Fernández y Juan Aguilera Sastro, eds., *El exilio literario de 1939. Sesenta años después. VIII. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 noviembre de 1999*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2001, pp. 259-285.

Caballé, Anna, *Sobre la vida y la obra de Paulino Masip*, Barcelona, Edición del Mall, 1987.

González de Garay, María Teresa, “Introducción” a Paulino Masip, *La trampa y otros relatos*, Sevilla, Renacimiento, 2002, pp. 9-31.

———, “La narrativa breve de Paulino Masip” en *Quimera*, núm. 252, 2005, pp. 47-51.

Masip, Paulino, *La trampa y otros relatos*, ed. María Teresa González de Garay, Sevilla, Renacimiento, 2002, pp. 47-111.

Pelaz-Escribano, Natalia, “Instrucciones para saltar al exilio: *Cartas a un español emigrado* y el diario de a bordo del *Ipanema*” en Manuel Aznar Soler, José Ramón López García, eds., *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 812-820.

Rivas, Manuel de las, “Paulino Masip y la novela popular: *Historias de amor*” en María Teresa González de Garay Fernández y Juan Aguilera Sastro, eds., *El exilio literario de 1939. Sesenta años después. VIII. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 noviembre de 1999*, eds., Logroño, Universidad de La Rioja, 2001, pp. 197-225.

Rivera, Jorge, *El folletín y la novela popular*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

Salvador Plans, Antonio, *Baroja y la novela de folletín*, Cáceres, Línea XXI Aldea Moret, 1983.

Santz Villanueva, Santos, “La narrativa del exilio” en José Luis Abellán, ed., *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1977, vol. IV, pp. 111-182.

Seco, Manuel, *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1970.

Tierno Galván, Enrique, *Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español*, Madrid, Tecnos, 1977.

5. Segundo Serrano Poncela

Aub, Max, *Manual de historia de la literatura española*, Madrid, Akal, 1974.

Cano, José Luis, “La raya oscura” en Madrid, *Ínsula*, 158 (1960), pp. 11-12.

Gimferrer, Pedro, “En torno a la narrativa de Segundo Serrano Poncela” en Madrid, *Ínsula*, 226 (septiembre de 1965) p. 7.

González de Garay, María Teresa, “Dos regresos ucrónicos: María Teresa León y Segundo Serrano Poncela” en Manuel Aznar Soler, José Ramón López García, Francisca Montiel Rayo y Juan Rodríguez, eds., *El exilio republicano de 1939. Viajes y Retornos*, Sevilla, Renacimiento, 2014, pp. 345-359.

Mainer, José-Carlos, “La primera persona narrativa en Francisco Ayala y Serrano Poncela” en Madrid, *Ínsula*, 242 (enero de 1967), p. 3.

- Marra López, José-Ramón, “Segundo Serrano Poncela. La difícil comunicación” en *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1963, pp. 413-441.
- Martín, Rebeca, “La curiosidad del narrador. A propósito de *La raya oscura*, de Segundo Serrano Poncela” en Manuel Aznar Soler, ed., *Escritores, Editoriales y Revistas del Exilio Republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 799-805.
- Martínez Sant Martín, Ángel, “Ese trópico tan cercano: Comentario casi monotemático sobre dos narraciones de Serrano Poncela” en José Luis García Barrientos y Esteban Torre, eds., *Comentarios de textos literarios hispánicos. Homenaje a Miguel Ángel Garrido Gallardo*, Madrid, Síntesis, 1977, pp. 299-310.
- Mora de Frutos, Ricardo, “Dos visiones de la historia literaria desde el exilio: Max Aub y Segundo Serrano Poncela”, *El correo de Euclides*, I, 2006, pp. 91-99.
- Ocampo, Victoria, en las solapas de Segundo Serrano Poncela, *La raya oscura*, Buenos Aires, Sudamericana, 1959.
- Rial, José Antonio, “Los caracteres como valores en la novelística de Serrano Poncela” en Caracas, *Revista Nacional de Cultura*, septiembre-octubre 1963, núm. 160.
- Sánchez-Reboredo, José, “La novelística de Segundo Serrano Poncela” en Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 473-474 (noviembre-diciembre de 1989), pp. 247-255.
- Serrano Poncela, Segundo, “El novelista y su sombra”, *Ínsula*, núm. 235, junio de 1966, p. 1.

Resumen en italiano

Il titolo di un celebre articolo di Francisco Ayala - “¿Para quién escribimos nosotros?” (Per chi scriviamo noi?) - condensa in modo emblematico il nodo, irrisolto e fertile, che tiene saldi i legami che si dipanano tra gli scrittori esiliati, la loro patria e la letteratura. Questo crocevia è il fulcro su cui si regge il mio lavoro, ho infatti organizzato la mia tesi suddividendola in cinque capitoli: i primi due inquadrano il contesto dell’esilio repubblicano da una prospettiva letteraria e l’analisi teorica e storica della *novela corta*, gli ultimi tre si dedicano ad approfondire un testo per ciascuno degli autori che ho scelto come più rappresentativi di questa zona d’ombra ancora poco scandagliata.

L’esilio repubblicano che seguì alla Guerra Civile spagnola è cronotopo della memoria, è parola che indica etimologicamente un’uscita dalla terra, una non appartenenza allo spazio, un atto temporale, una demarcazione che profila per contrasto un’identità frammentaria e residuale. Lungi dall’essere una categoria sommaria, questa frattura storica intensifica il nesso tra linguaggio e realtà in quanto esige una volontà di assimilazione ad un nuovo modo di essere e la gestione di una parola errante, ambivalente e caleidoscopica, senza il conforto di una patria che la protegga con un significato univoco. Gli intellettuali esiliati sono esponenti paradigmatici di una letteratura gravida di un sano germe di sovversione, cartine tornasole di un fenomeno individuale, mai collettivo, ma di massa.

In questo modo la letteratura dell’esilio può smarcarsi dal castrante stereotipo che la irreggimenta in una categoria letteraria unica e a sé stante e per questo ostracizzata e marginalizzata, dotata di un corredo di linguaggio e convenzioni codificate. In effetti, considerare la produzione letteraria di chi rimase in Spagna come parallela al binario dove transita quella di chi subì l’esilio equivale a condannare il novero di questi ultimi autori in un ghetto epistemologico dal quale difficilmente potrebbero uscire. Una visione integrata e non dicotomica è invece necessaria in quanto ciò che si scrisse al di fuori della penisola non si oppone ma completa quanto si generò all’interno, di conseguenza si potrebbe affermare che esiste una sola letteratura spagnola di quegli anni che, per ragioni politiche, fu scritta dentro e fuori dalla Spagna.

L'Università Autonoma di Barcellona, dove ho svolto la mia ricerca, ospita dal 1993 il gruppo GEXEL (Grupo de Estudios del Exilio Literario) cui fulcro nevralgico è il recupero della memoria storica, culturale e letteraria dell'esilio spagnolo del 1939, compito gravido di evidenti implicazioni etiche e politiche. È infatti agevole constatare come la chiusura del tragico capitolo della Guerra Civile lasciò irrisolte molte questioni, tra cui quella letteraria presenta un'urgenza non trascurabile. In continuità con le parole di Ayala poco sopra ricordate, è innegabile che il miglior omaggio a uno scrittore sia la lettura dei suoi testi, sfida particolarmente ardua nel caso degli scrittori esiliati la cui opera, per giungere in patria, doveva travalicare frontiere spaziali e ideologiche avverse. Si pone dunque il problema di accogliere e giudicare questa letteratura in un momento distinto e successivo a quello in cui venne generata; inoltre, il riscatto parziale di cui hanno beneficiato alcuni autori non è ancora stato possibile per molti altri. Il panorama di opere inaccessibili o poco studiate è tristemente nutrito e minaccia di finire dimenticato. Per questo, ho deciso di occuparmi tre scrittori marginali anche all'interno del contesto generale degli autori esiliati. Alla fine dell'articolo di Ayala risulta chiaro che il *nosotros* non include unicamente il gruppo ridotto degli esiliati della Guerra Civile ma tutta l'umanità. E con lucidità e acume la risposta a questo dilemma è precaria, disarmante e per questo autentica: “¿Para quién escribimos nosotros?” Para todos y para nadie”. Per tutti e per nessuno.

La mia tesi si propone di esplorare l'interstizio tra scrittori esiliati e letteratura, in particolare nel genere specifico della *novela corta*: una *nouvelle* o *short story* il cui tratto idiosincratico più rilevante non è la mera brevità ma l'intensità e la precisione narrativa. Questa condensazione concettuale e formale si riverbera sulla complessità di un formato di per sé controverso, un genere che non abdica ai dettami della narrazione ma li incunea in cammei pregni di significato. Questi segmenti letterari, spesso aperti ma sempre completi, suggeriscono più che raccontare, tratteggiandosi come il territorio ideale per la distillazione e l'agglutinazione del linguaggio, quello stesso territorio che gli scrittori esiliati cercarono senza trovare mai e per questo non smisero di scrivere.

Nel sistema complessivo dei generi letterari la *novela corta* riveste in effetti un ruolo ancillare, relegato ai margini da generi che godono di una diffusione più

consacrata e capillare quali, ad esempio, il romanzo e il racconto. Questi ultimi spesso sfumano e confondono le frontiere, riducendo la *novela corta* ad un genere di frontiera la cui analisi si rivela spesso problematica. L'urgenza di riscattarla non si giustifica tanto per una sterile volontà di colmare i vuoti del sistema letterario quanto piuttosto per la convinzione che la potenza di qualsiasi messaggio derivi da un'inscindibile unione di contenuto e forma e che questa forma si configuri, nella mente di chi scrive, come la più adatta ad esprimere quel determinato testo.

La critica, soprattutto tedesca e francese, che si è occupata della *novela corta* la definisce un genere polimorfo ed è proprio questa abilità mimetica a costituire il suo punto fragile; una singolarità che può dare adito a interpretazioni separate e quindi elitarie e che pone una sfida definitoria dal momento che qualsiasi parametro si rivela a questo proposito insufficiente e parziale. Inoltre, la stessa etichetta di *novela corta* aggiunge complessità alla questione: i campi semantici chiamati in causa sono quelli della novità ma - e qui entra in gioco il fattore maggiormente interessante - anche quelli della brevità. Un rapido sguardo alle terminologie usate in alcune delle principali lingue europee (*short story*, *novella*, *nouvelle*) basterà per confermare che, tramite aggettivazione o suffissazione, qualsiasi denominazione classificatoria allude ad una stringatezza e concisione. Tutto ciò annacqua ulteriormente i criteri utili per stabilire un discrimine tra generi. Ne consegue che, molto spesso, si è giunti ad una definizione di *novela corta per negationem* rispetto a quella di *novela*: se quest'ultima abbraccia una porzione di mondo nella sua totalità, dando respiro allo sviluppo di personaggi e caratteri; la *novela corta* isola e sublima un segmento gravido di crisi e tensione e lo conduce in fretta al suo climax che ne illumina il senso retrospettivamente. Tuttavia, analizzare la *novela corta* come un surrogato di altri generi è un tentativo anodino e arido, che non rende giustizia ai fattori che corroborano in maniera intrinseca questi testi. Ellissi, ombre, assenze, suspense, *horror vacui*, depurazione spaziale e temporale sono materiali leggeri ma essenziali di cui la *novela corta* si nutre. I personaggi stessi sono tratteggiati in una cornice vacillante ed effimera che li rende diafani, impalpabili e per questo stereotipati e caricaturali, a volte solo in apparenza. Abbandonati alla mercé dell'assurdo, in un contesto distillato, coerente nel negare qualsiasi approfondimento ontologico che li situi più saldamente nel mondo, si aggrappano a scampoli di senso

e sono attraversati dall'incapacità di costruire e di comunicare. È opportuno, in questo frangente, soffermarsi sulla voce narrativa che, nell'analisi che qui propongo, si declina in tre modi diversi ma allo stesso modo affascinanti. Chi narra, infatti, spesso risente delle inquietudini di chi è narrato. Nei meccanismi, consueti e rodati anche in altri generi, attraverso cui si cede la voce – e quindi il potere – ad un protagonista si scorge la crisi larvata di un universo traballante e incapace di mantenere una salda paternità.

Nell'operare una cernita, necessaria per scegliere tre tra gli autori esiliati "minori", ho deciso di affidarmi ad un criterio che mi permettesse di ottenere uno spaccato il più possibile eterogeneo. La successione degli ultimi capitoli del mio lavoro rispecchia la cronologia con la quale le opere dei rispettivi scrittori vennero alla luce per la prima volta.

Luisa Carnés (1905-1964) vide gravitare sulla propria memoria la doppia condizione di donna ed esiliata, binomio che, per quanto stereotipato, contribuì indubbiamente a far perdere le tracce dell'autrice. La famiglia madrilenà di umile estrazione sociale e la penuria economica che fece da sfondo alla sua giovinezza accesero nell'autrice la volontà di farsi portavoce delle classi relegate all'indigenza. La letteratura, dapprima valvola di sfogo e antidoto ad una realtà opprimente, divenne presto la sua occupazione, grazie all'impiego nella CIAP (Compañía Iberoamericana de Publicaciones) e al successo riscosso dai suoi primi romanzi (*Peregrinos de Calvario* nel 1928 e *Tea Rooms, Mujeres Obreras* nel 1934). Lo stile asciutto ma suggestivo, la prosa ferma ma non scevra da una tenerezza materna, il piglio sicuro con cui profila personaggi indimenticabili le fecero meritare l'attenzione della critica coeva. Un riscatto, seppur parziale, è in corso in questi ultimi anni grazie soprattutto al contributo degli eredi, dello storico Antonio Plaza Plaza e della casa editrice Hoja de lata.

Eppure, dense ombre incombono ancora sull'analisi, anche dal punto di vista del genere letterario, di un'opera pubblicata nel 2014 dall'editoriale Renacimiento che risulta biforcata in due parti: da un lato, una raccolta di memorie di taglio giornalistico che ripercorrono l'esodo autobiografico, *De Barcelona a la Bretaña francesa*, dall'altro una narrazione intitolata *La hora del odio* del 1944 che l'unica edizione disponibile classifica con il sottotitolo, forse fin troppo sbrigativo, di

memorias. In realtà, ciò che emerge da un sguardo più accurato è una vera e propria *novela corta* che condensa in veste letteraria il materiale che la precede. In effetti, servendosi della terza persona, la scrittrice plasma un suo alter ego: la giovane María, ospite in un rifugio bretone per profughe repubblicane in attesa di partire per l'America. La vita nel microcosmo femminile, controparte mitigata dei campi di lavoro dove invece erano condotti gli uomini, è descritta con un sapiente equilibrio tra la dimensione corale e quella individuale. In particolare, la personalità dirompente di Pilar si staglia contro uno scenario plurale, divenendo mentore e guida nella maturazione di María. Le tematiche che più premevano alla coscienza politica di Luisa Carnés, quali la causa repubblicana, il patriottismo, la vicinanza alle vittime della storia, sono qui dispiegate senza idealismi né polarizzazioni manichee. Anzi, il titolo stesso del racconto invita, in modo inedito e coraggioso, ad esercitare la capacità di odiare; di riconoscere i soprusi e le storture senza lasciarsi abbagliare dalla retorica. Quest'opera si sostanzia dunque con stralci significativi della vita dell'autrice che, debitamente rielaborati, sostengono un racconto sobrio ed esatto, dove gli elementi estratti dal tumulto della memoria trovano spazio o, per meglio dire, profondità, grazie ad una sequenza calibrata di luci ed ombre. Infine, in modo molto significativo, il testo si chiude con il ritorno in Spagna della protagonista María, divergendo quindi dalla traiettoria biografia di Luisa Carnés che raggiunse le coste del Messico nel 1939. Il genere della *novela corta* si rivela come il più idoneo per esplorare un'altra via: dopo aver tratto linfa vitale dai ricordi veraci, chiosa il finale con un colpo di coda deputato alla pura finzione narrativa. La decantazione dei ricordi risorge nelle possibilità espressive di un formato letterario che si gesta nella distanza spaziale e temporale, tratto fondante della stessa esperienza dell'esilio.

Paulino Masip (1899-1963) è conosciuto principalmente per la sua attività giornalistica: negli anni giovanili fondò *La nueva Rioja*, trasferitosi dalla provincia di Lérida a Madrid, collaborò con il settimanale *Estampa* e, dopo lo scoppio della Guerra Civile e il conseguente viaggio a Barcellona, con *La Vanguardia*. La Francia funse per lui, come nel caso di Luisa Carnés, da paese ponte in vista dell'esilio messicano. A Parigi fu infatti incaricato di presiedere la commissione per la stampa nell'ambasciata spagnola, su richiesta dell'allora ministro degli Affari Esteri che sperava che la penna di Masip potesse fare chiarezza tra le notizie, spesso

frammentarie e confuse, che arrivavano dalla Spagna. Le sue *Cartas a un emigrado español* scritte solcando l'Atlantico, godono di un indubbio valore storico ed etico, in quanto interrogano il presente riguardo le più scottanti questioni sulla patria abbandonata, l'accoglienza nei paesi americani e la rinegoziazione dell'identità di chi fu costretto all'esilio. Tuttavia, a questa faccia impegnata fa da contrappeso un tono leggero, disinvolto e ironico che intesse la *novela corta* di cui mi sono occupata.

La Trampa, pubblicata nel 1954, sfida il lettore e la critica dal punto di vista epistemologico: si occupa infatti di un tema che nulla spartisce con l'esilio. In questo senso è opportuno chiedersi se l'etichetta "letteratura dell'esilio" sia applicabile anche a quei testi scritti fuori dalla patria spagnola ma che non si occupano di argomenti strettamente correlati alla piaga della Guerra Civile e il caso di Masip è preconizzatore delle opere partorite in un periodo il cui contesto temporale non necessariamente giustifica un contenuto coerente. Lo scrittore sceglie infatti di ambientare il proprio racconto in una Spagna ormai inesistente, in uno scenario dorato a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, vergine dal trauma della Guerra Civile. In un frangente storico in cui ci si aspettava che gli intellettuali dessero voce alla ferita dell'esilio, Masip decide di eluderlo, di trasportarci nel turbine sereno e sgombro di preoccupazioni di un contesto piccolo-borghese i cui tratti idiosincratici sembrano essere debitori di un mediocre *folletín por entregas*. Questa società anacronistica, cristallizzata in un *Ancien Régime* è però confutata dall'interno attraverso un uso arguto e pungente della voce che narra. La trama di disarmante semplicità - un ricco vedovo si invaghisce della figlia di una coppia di inquilini e si finge malato per guadagnarsi la compassione della giovane fino a sposarla, salvo poi svelarle l'inganno e morire per una banale caduta - è vagliata dal setaccio attento e intransigente di un narratore che canzona gli stessi temi di cui si occupa, burlandosi della meschinità dei protagonisti che sembrano usciti dalle commedie popolari madrilene di Carlos Arniches. Infatti, gli espliciti richiami ai meccanismi stessi su cui si regge l'impalcatura letteraria e, è il caso di specificarlo, teatrale sono sintomi di un narratore guidato da un autore ben conscio del pericolo di servirsi di stereotipi nella genesi di un mondo: lo sguardo amaro alle piccolezze e al materialismo venale che manovra le decisioni dei personaggi rimanda alla volontà di svincolarsi dai discorsi triti sull'esilio e di criticare, al contempo, i *topoi* della tradizione. Il titolo

della narrazione è in questo senso emblematico e in linea con l'estetica di Masip, proprio perché collega l'interno del testo con l'esterno: trappola per sopravvivere alla decadenza fisica, trappola per acquisire status sociale e ricchezza ma anche, per l'autore, trappola speculare per evadere dalla quotidianità e attraversare l'esilio. In ultima istanza, la *novela corta* si smarca dalla Guerra Civile perché Masip stesso era riuscito a farlo dal centro della voragine, in quanto attore e spettatore simultaneo del processo che modificò l'esistenza a lui e a tanti suoi compatrioti. Lo scetticismo lieve, questa coscienza che non è né cinica né anticonformista produce la lucidità di cui si servì Masip per convincersi che tutte le guerre si perdono, che l'unica opzione viabile per il creatore è la tenerezza verso le proprie creature, personaggi - come lui - di un incomprensibile racconto che non differisce poi molto dalla vita.

Segundo Serrano Poncela (1921-1976) è tuttora avvolto da un alone di oblio inspessitosi a causa del suo presunto coinvolgimento nelle fucilazioni di Paracuellos del Jarama: la mattanza, guidata dal leader Santiago Carrillo, che portò all'esecuzione negli ultimi mesi del 1936 di decine di militari, borghesi e religiosi sollevati dal loro incarico perché aderenti alla causa franchista, sotto il pretesto di un trasferimento dalle carceri madrilene in cui erano detenuti. Serrano Poncela si occupò di elaborare e firmare le liste di evacuazione e la circostanza che questi prigionieri politici fossero fucilati qualche ora più tardi servì per accusarlo di partecipazione attiva nel crimine. Questo episodio segnò per sempre la vita dello scrittore e della propria famiglia, bersagli delle persecuzioni di matrice franchista. L'esilio di Serrano Poncela si svolse, non senza penuria economica, tra la Repubblica Dominicana e Santo Domingo, dove collaborò a diversi periodici locali come *La Información* e diresse *Panorama* come redattore unico. Dopo aver fissato in modo definitivo la propria residenza a Caracas, diventò accademico e contribuì ad alcune delle principali riviste letterarie e culturali dell'America Latina, tra cui *Cuadernos Americanos*, *Realidad y Sur*, *Asomante y La torre*, *Orígenes y Revista Nacional de Cultura*. Serrano Poncela non rinunciò mai ad una riflessione, tormentata e profonda, sulla letteratura della patria abbandonata e sulla scrittura concepita in esilio. Nella sua *Introducción a la literatura española* preconizza in modo lucido che la condizione di esiliato non è sufficiente a fare di un intellettuale uno scrittore e che l'incidenza dell'esilio nelle traiettorie biografiche e letterarie di molti autori non si

può deontologicamente circoscrivere ad una mera scelta di tematiche. È innegabile, inoltre, che le opere di uno scrittore godano di una vita indipendente rispetto a chi le ha generate e, qualunque sia il giudizio storico su Serrano Poncela, non sarebbe corretto condannarle al silenzio.

Mi occupo qui de *La raya oscura* del 1959: la sfortunata vicenda di un giovane spagnolo che sbarca in una non specificata località tropicale per lavorare nella filiale di una impresa. Invaghitosi della moglie del suo direttore subisce l'ostracismo della borghesia locale che svela la relazione adulterina tra i due e costringe il nuovo arrivato al rientro in Spagna. Anche in questo caso, il contenuto lineare e ai limiti del banale è rinvigorito da una voce narratrice che si situa sulla soglia del testo. Vecchio scapolo emigrato ormai da molti anni, il narratore compatisce le disavventure del giovane, salvo dichiarare la sua aderenza all'ipocrisia borghese autoctona. Questo bizzarro demiurgo sembra disinteressarsi a quello che racconta, punteggiando la *novela corta* di allusioni che sarà compito del lettore raccogliere e ordinare in una struttura di senso. Al di sotto della volontà puramente trascrittrice, si cela la mano cinica e disillusa di Serrano Poncela e lo scarto che gli rese arduo adattarsi ad un ambiente estraneo. La rinuncia a prendere parte attiva in una società castrata dai silenzi ipocriti, inquinata dalle anodine convenzioni e votata all'ostentazione e all'apparenza spinge l'autore ad avvicinarsi ai propri personaggi con pietà e umore, facendo germogliare a dismisura nella soffocante umidità tropicale un inventario di sconcertanti barbarità. Il tropico, la "raya oscura" del titolo, è in effetti anche una zona d'ombra liminale dove Serrano Poncela dimora per interrogare lo sfasamento di un universo. La trama deliberatamente scarna e arida è sezionata dal bisturi impietoso di chi visse sospeso tra due mondi verso i quali doveva ugualmente rispondere delle proprie stimmate. E la chiave di redenzione è, forse, l'attitudine di un narratore al contempo presente e assente, addolorato maestro di cerimonie ben conscio del potere insito nel luogo e nel tempo in cui ci si colloca: del resto, la vita stessa è uno spettacolo che da lontano diverte ma che da vicino riempie gli occhi di lacrime.

In conclusione, le tre piste narrative che ho preso in considerazione nella mia tesi fungono da compendi degli interrogativi che si posero gli intellettuali costretti all'esilio. La *novela corta* declinata in sedimentazione di memorie giornalistiche,

superamento per evasione e sensazione di impermeabilità e inadattabilità è emblema dei dubbi che Luisa Carnés, Paulino Masip e Segundo Serrano Poncela nutrivano nei riguardi di un nodo problematico, l'esilio, che risulta in ultima analisi ineffabile e, proprio per questo, degno di essere raccontanto.