

**ACTAS ELECTRÓNICAS DEL SÉPTIMO SIMPOSIO ANUAL DE ESPAÑOL  
SAINT LOUIS UNIVERSITY, MADRID CAMPUS (2017)**

**La novela biográfico-familiar en *Romanticismo* de Manuel Longares**

Raquel Barbero Ortiz, Universidad de Zaragoza

**Las variedades del español en los exámenes de certificación del español como lengua  
extranjera. Análisis de exámenes de muestra**

Amanda Díaz García, *Universidad Autónoma de Madrid*

**El concepto de la *belle dame sans merci***

Raquel García Perales, Universidad de Zaragoza

**La construcción de los sueños y la realidad en de la poesía de Luis García Montero**

Lily Richards, Saint Louis University, Madrid Campus

**La autoficción en la narrativa epistolar actual**

Patricia Urraca de la Fuente, UNIZAR

**Edición:** Monai Myles

ISSN 2530-5417

## **La novela biográfico-familiar en *Romanticismo* de Manuel Longares**

Raquel Barbero Ortiz, Universidad de Zaragoza

**RESUMEN:** La obra narrativa de Manuel Longares ha suscitado un interés creciente, sobre todo a partir de la que puede considerarse su obra cumbre: *Romanticismo*. Gran parte del éxito de la novela entre el público se debe a que representa, en cierto modo, una manera decimonónica de hacer novela, una recreación realista de paisajes y acontecimientos que nos recuerdan en su ambientación –como así señala repetidamente la crítica– a las novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós. En efecto, *Romanticismo* utiliza la burguesía como clase social novelable, así como también abarca un periodo histórico turbulento de nuestra historia reciente; sin embargo, si nos limitamos a realizar una lectura realista de la obra basándonos en el tiempo sucesivo e histórico de la misma, dejaríamos escapar la verdadera esencia que se esconde tras el tiempo de las generaciones que el filósofo Mijaíl Bajtín enmarcaría dentro del tipo de novela biográfico-familiar.

**Palabras clave:** biográfico-familiar, Bajtín, generaciones, Manuel Longares, *Romanticismo*.

**ABSTRACT:** The narrative work of Manuel Longares has aroused an increasing interest, above all from which can be considered his best work: *Romanticismo*. Much of the success of the novel among the public is due to the fact that it represents, in a way, a nineteenth-century approach in writing a novel, a realistic recreation of landscapes and events that remind us in its setting –as critics repeatedly point out– the contemporary novels of Benito Pérez Galdós. In fact, *Romanticismo* uses the bourgeoisie as a social class character, as it also covers a turbulent historical period of our recent history; however, if we limit ourselves to a realistic reading of the work based on its successive and historical time, we would escape the true essence behind the generations that the philosopher Mikhail Bakhtin would frame within the type of novel biographical-family.

**Keywords:** family biography, Bakhtin, generations, Manuel Longares, *Romanticismo*.

## La novela biográfico-familiar en *Romanticismo* de Manuel Longares

### 1. Estado de la cuestión

La publicación de *Romanticismo* en 2001 no solo inauguró una nueva etapa literaria en la obra de Manuel Longares, sino que también le otorgó el reconocimiento de la crítica y el éxito en la narrativa española contemporánea. La novela española en el fin de siglo experimentó un proceso de cambio donde predominó una mezcla perniciosa de ficción y periodismo en la que se hacía patente la intromisión de los profesionales de la información en un género diferente al que practicaban en su trabajo diario. En este sentido, Santos Alonso presta atención a *Romanticismo* en su libro titulado *La novela española en el fin de siglo* donde advierte que la novela de Manuel Longares se presenta en el panorama literario de fin de siglo como un halo de aire fresco cargado de ambición; la apuesta de Manuel Longares por una equilibrada estructura clásica y un riguroso lenguaje triunfaron en un contexto donde “muchos de los éxitos editoriales se sustentaban en el reclamo de la imagen pública del artista” (Peinado 40).

La vigencia de *Romanticismo* parece estar fuera de toda duda a juzgar por el creciente interés que hacia ella demuestra la crítica especializada y las sucesivas reseñas periodísticas que alternan con entrevistas al escritor. En el diario *El País* encontramos un revelador artículo titulado “Ritos mundanos”, donde el escritor Luis Mateo Díez nos invita a descubrir el poder narrativo de Longares para evocar “el interior secreto de un barrio que tanto pudo significar en un tiempo crucial de nuestra historia contemporánea” (Díez). La unanimidad de los juicios es absoluta: *Romanticismo* es el resultado de una creación literaria fructífera capaz de ocupar un lugar de excepción en la narrativa española contemporánea, además de ser una obra “de espléndida madurez”, como afirma Santos Alonso en su artículo “Cambiar para seguir igual”.

La mayoría de reseñas que recibió la novela *Romanticismo* tras su publicación subrayan la vinculación de esta con la historia reciente de España, concretamente con la denominada “transición democrática” y, de manera directa o implícita, vinculan gran parte de su éxito a la capacidad de Manuel Longares para reconstruir los sucesos y cambios que se produjeron tras la muerte del general Francisco Franco. Ciertamente es que Manuel Longares construye su obra con una fuerte coloratura historicista que le permite poner en evidencia la visión limitada e interesada de la burguesía madrileña, pero una lectura más profunda de la obra permite discernir la capacidad del autor para crear un universo donde la Historia se plantea únicamente desde el estricto terreno de la ficción literaria.

Aunque *Romanticismo* se centra en el barrio de Salamanca –o en palabras del autor: “esa raza diestra en sobrevivir” (Longares 457) –, durante su recorrido por el impacto social

que supuso la muerte de Franco y posteriormente el cambio democrático, Longares no relata las peripecias de una determinada familia de clase alta en un tiempo concreto, sino la historia de un colectivo que se oculta tras las apariencias y las costumbres. La Transición trae consigo una sensación de clausura que mantiene en vilo a los personajes de la novela; el “cogollito”<sup>1</sup> se abre a una nueva etapa, y en palabras del autor: “Desaparece la metáfora de que ellos estaban en una ciudad de la riqueza, rodeada como de los indios que van a asaltar el fuerte. Eso sí, quien tiene dinero sigue teniéndolo y Loewe sigue siendo Loewe” (Jarque). En este sentido, la geografía urbana es determinante en la configuración del grupúsculo social del que se habla: el núcleo del barrio de Salamanca donde habitan las gentes principales de la novela se presenta como un laberinto sin salida en el que los protagonistas circulan con una fraudulenta sensación de progreso.

La ambición literaria del autor recogió sus frutos al concluirse el primer año de trayectoria de la novela con la publicación de tres ediciones<sup>2</sup>, y con la aparición de la primera edición de bolsillo publicada por *Punto de Lectura* en 2002. Poco después, con la concesión del Premio Nacional de la Crítica de Narrativa Castellana –correspondiente a 2001–, *Romanticismo* logró inscribirse en la mejor tradición de la literatura española. Y es que sin duda, no debemos olvidar que Manuel Longares comparte el mismo espacio que Galdós en sus novelas, así como también comparte la habilidad de no descuidar la fidedigna reconstrucción de la Historia mediante la ingeniosa manipulación de esos materiales con visión de novelista.

La última edición de la novela, publicada en 2008 por la editorial *Cátedra*, incluye en apéndice estudios que ayudan al lector a desentrañar el microuniverso creado por Manuel Longares. La edición, elaborada por Juan Carlos Peinado, es fundamental, ya que contiene una introducción en la que se realiza una minuciosa investigación sobre los aspectos clave de la novela: desde la trayectoria narrativa del autor, hasta el discurso más íntimo de los personajes. En esta introducción, J. C. Peinado trabaja sobre los estudios publicados de *Romanticismo*, entre los que debemos destacar los elaborados por Luis Beltrán Almería al proporcionarnos una perspectiva innovadora de la novela a través de las teorías del filósofo Mijaíl Bajtín. Señala L. Beltrán que “el idilio –el barrio– y las generaciones junto con sus respectivas costumbres son el fundamento de esta novela posrealista. El tiempo se subordina a la profunda unidad espacial

---

<sup>1</sup> El término “cogollito” es el apelativo que M. Longares utiliza para referirse al barrio de Salamanca. También, encontramos la creación del calificativo “rogelio” para hacer referencia al simpatizante de la izquierda.

<sup>2</sup> La primera edición de la obra fue publicada por la editorial *Alfaguara* en 2001; más tarde, se publicó la edición corregida de la obra y en 2002 *Círculo de Lectores* elaboró otra edición de *Romanticismo*.

de la obra”, pero lo esencial de esta novela es la oposición entre la historia –con sus fechas casi legendarias– y la vida, que solo reconoce el paso de la historia superficialmente (Beltrán 8).

Así pues, afirmar que *Romanticismo* es una obra puramente realista sería lo común para un lector que ha realizado una vaga lectura de la obra. Indudablemente, el lenguaje utilizado por Longares nos evoca el molde de la novela del siglo XIX y principios del XX: *Fortunata y Jacinta*, *La Regenta*, *Madame Bovary*, *Los sonámbulos* de Hermann Broch, o *Los Buddenbrook*, de Thomas Mann, pero estaríamos realizando una lectura equivocada si solo focalizásemos nuestro interés en el relato de la historia reciente de España, concretamente en la denominada “transición democrática”, a través de las peripecias de la elite burguesa del barrio de Salamanca. En este sentido, apartándose de los elogios a su novela por ser una magnífica crónica de los cambios históricos que tuvieron lugar tras el fallecimiento de Franco<sup>3</sup>, Manuel Longares afirma lo siguiente: “los lectores debemos exigir verosimilitud a un novelista pero no necesariamente veracidad, porque una novela no es un testimonio notarial sino una obra de arte que edifica un mundo con los instrumentos que le pertenecen y en los que cifra su autonomía artística” (Longares 69).

## 2. El tiempo de las generaciones

Indudablemente, en *Romanticismo* la historia actúa como hilo conductor de los acontecimientos: en primer lugar, el relato arranca con la agonía del dictador, y a su vez, se produce la crisis personal de la protagonista Pía Matesanz y el cuestionamiento sobre la verdadera ideología política de su familia. Después, encontramos otras fechas señaladas como la primera victoria socialista el 28 de octubre de 1982 y su posterior derrota en la jornada electoral del 3 de marzo de 1996. Ahora bien, los acontecimientos históricos no solo sirven para aportar verosimilitud al contexto en el que se mueven los personajes, sino que el autor se abastece de ellos para transmitir la idea fundamental de la obra: “el viento de la historia, [...] determina el comportamiento en la cocina y en la cama de los personajes de la novela, pero aún así, estos no actúan por convicciones políticas sino por conveniencias particulares” (Longares 71).

La historia no sirve únicamente para proporcionar un telón de fondo verosímil delante del cual se mueven los personajes, sino que transmite la idea de que los personajes son los que crean la Historia llegando a difuminar los límites entre historia colectiva e individual. En otras palabras, podemos afirmar que aunque la novela actúe durante el periodo de la Transición hacia

---

<sup>3</sup> Por ejemplo, las críticas de Ángel Basanta o Antón Castro cuya referencia incluyo en la bibliografía.

la Democracia, su objetivo no es mostrar las tramas políticas de la época puesto que el contexto histórico se fundamenta en el silencio de lo privado y no en el ruido de los sucesos trascendentales. El autor utiliza la historia como instrumento literario que permite transformar a sus personajes, pero la ideología política no parece ser un elemento esencial en la vida de los habitantes del barrio de Salamanca, siempre y cuando no ponga en peligro sus hábitos y costumbres, es decir, el tiempo de las generaciones. Hortensia, la madre de Pía, sintetiza el desinterés de los habitantes del *cogollito* ante del devenir político en la siguiente afirmación: “Yo le diría al Caudillo: Excelencia, quédese con España pero no me toque el barrio” (Longares 166). Así pues, vemos como la burguesía se adapta y se habitúa a los nuevos tiempos, siempre que no se incumpla uno de sus principios inamovibles: “No se les toca el dinero ni un átomo de grasa” (Longares 509).

En palabras de Luis Beltrán lo esencial de *Romanticismo* es “el contraste entre la historia –con sus fechas rotundas y casi míticas– y la vida, que sólo superficialmente ha de reconocer la marcha de la historia” (Beltrán 8). La novela se desarrolla en torno a una familia burguesa del barrio de Salamanca a lo largo de tres generaciones, desde los días anteriores a la muerte de Franco hasta la victoria electoral del PP en 1996 –pasando por los sucesivos gobiernos socialistas–, sin embargo, estas generaciones se fundan en las costumbres y por este motivo apreciamos a primera vista un tiempo paradójico en el que predomina la ralentización y en consecuencia la pérdida de valor del mismo. En este sentido, el lector asiste a un juego de contrastes en el que la rancia burguesía se transforma y adapta a los vaivenes históricos, frente al resto de la sociedad que debe evitar oponerse al temporal para sobrevivir decentemente. De ahí que una de las frases más trascendentales de la novela y que más ha sido reproducida por los críticos haya sido la siguiente: “Todo sigue igual. Pero nada es como fue” (Longares 460).

### **3. La novela biográfico-familiar**

En efecto, *Romanticismo* utiliza la burguesía como clase social novelable así como también abarca un periodo histórico turbulento de nuestra historia reciente; sin embargo, si nos limitamos a realizar una lectura realista de la obra basándonos en el tiempo sucesivo e histórico de la misma, dejaríamos escapar la verdadera esencia que se esconde tras el tiempo de las generaciones que el filósofo Mijaíl Bajtín enmarcaría dentro del tipo de novela-biográfico familiar.

Advertimos la existencia de la novela biográfica desde la antigüedad clásica, no obstante, nunca ha existido una novela biográfica pura, sino el principio de constitución biográfica del héroe novelístico y una correspondiente estructuración de los aspectos

relacionados con este (Bajtín 207). Fue en el siglo XVIII cuando se constituyen las variedades de la estructura biográfica caracterizadas por una serie de rasgos específicos de gran importancia entre los que destacaré uno de los rasgos más importantes de esta variedad, y sobre todo, uno de los más relevantes para analizar *Romanticismo*: el tiempo biográfico.

El tiempo biográfico está relacionado con la totalidad de la vida como proceso, según Bajtín, a diferencia de la temporalidad de la aventura y el tiempo fabuloso, el tiempo biográfico es totalmente realista porque todos sus momentos están relacionados con la totalidad de la vida. En otras palabras, la novela biográfica que opera con periodos prolongados, es decir, con partes orgánicas de la totalidad de una vida, no puede dejar de participar en un proceso más amplio del tiempo histórico: “la vida como biografía es imposible de concebir fuera de una época cuya duración, que rebasa los límites de una vida aislada, se representa, ante todo, mediante generaciones” (Bajtín 208). La representación de las generaciones aporta un momento nuevo y muy importante a la representación del mundo, y al mismo tiempo, este momento consiste en el contacto entre vidas que abarcan diferentes periodos de tiempo. Con lo cual, cada una de estas generaciones aporta una visión diferente del tiempo histórico que le ha tocado representar.

Por otro lado, otra de las principales características de la novela biográfico-familiar es que el mundo adquiere un carácter específico, ya no es únicamente un fondo sobre el cual se mueven los personajes, sino que el contacto de las generaciones con el espacio cobra un valor fundamental. Así pues, podemos afirmar que Manuel Longares no pudo haber elegido una mejor geografía para plasmar la coherencia de su obra, y no debe pasar inadvertida la siguiente afirmación del autor que nos da la clave para comprender el microcosmos construido en *Romanticismo*: “podría preguntarme por qué elegí unas calles determinadas del barrio de Salamanca [...], y solo puedo responder que no encontré otro escenario más adecuado para sugerir la sensación de paraíso» (Longares 69). Y es que esta “sensación de paraíso” corresponde punto por punto a lo que Bajtín en su momento denominó como idilio familiar:

La unidad del tiempo acerca y une la cuna y la tumba, la niñez y la vejez, la vida de las diferentes generaciones que han vivido en el mismo lugar, en las mismas condiciones, y han visto lo mismo. Esta atenuación de las fronteras del tiempo, determinada por la unidad del lugar, contribuye de manera decisiva a la creación de la ritmicidad cíclica del tiempo, característica del idilio (Bajtín 377).

Sin duda, el lector advierte en *Romanticismo* un espacio impermeable producto de una forma de vivir cíclica y cerrada en la que los personajes se caracterizan por su improductividad económica e ideológica puesto que renuncian a cualquier tipo de actividad emprendedora, así como tampoco parecen tener una motivación más importante que la de mantener su paraíso

terrenal. El aislamiento del barrio de Salamanca determina una temporalidad que por estar inmersa en una dinámica cíclica y cerrada permanece ajena al devenir histórico, así como también a la idea de progreso. El tiempo de las generaciones provoca la ausencia de nuevas experiencias en la vida de las mujeres Matesanz y tan solo permite la reincidencia en los mismos hábitos y rutinas que siempre van ligados a un determinado espacio. En palabras de Bajtín, el idilio, la unidad de vida de las generaciones, está determinada esencialmente “por la unidad del lugar, por la vinculación de la vida a las generaciones en un determinado lugar, del cual es inseparable esa vida, con todos sus acontecimientos” (Bajtín 379).

Encontramos, por tanto, una serie temporal ilimitadamente larga e infinita que se muestra inseparable del espacio en el que han vivido padres y abuelos y vivirán hijos y nietos. Toda la novela está salpicada de observaciones sobre el comportamiento, actitudes y sentimientos de los personajes que han pasado de generación en generación dentro de un mismo espacio –el barrio de Salamanca– que ha cumplido todos los requisitos para consolidarse como “espacio idílico”. Hortensia, Pía y Virucha –abuela, madre y nieta– son las encargadas de representar las tres generaciones que gobiernan la novela, ambas encarnan a la perfección esa unidad de vida vinculada en su totalidad a la unidad de espacio, y además engloban el significado total de la novela al presentarse como la imagen contradictoria de un cambio inalterable en el que todo continúa igual a pesar de los vaivenes históricos y políticos. La vida de las tres mujeres protagonistas está condenada a sufrir una melancolía hereditaria cuyo origen asocian con un sentimiento de “romanticismo” que se repite de forma idéntica en cada una de sus biografías.

Con gran asiduidad los personajes utilizan el término romanticismo –o en su lugar romántico– para justificar sus comportamientos y sentimientos utópicos. En primer lugar, Hortensia, la madre de Pía, emplea el vocablo para expresar el parecido de su hija con Pío, su difunto marido: “Has salido tan romántica como tu padre. Encantadora pero inútil” (Longares 156). Con el paso de los años, el mismo pensamiento se traspa a la mente de Pía cuando discute con su marido por la hazaña realizada por su hija Virucha al dirigirse al Retiro a pedir limosna para ayudar a los pobres: “Mi nena de rogelia nada –a Pía le subió la sangre al cerebro– . Es romántica como mi padre” (384) y es que ese impulso impropio de su clase social a Pía “no le despertaba esa imagen romanticismo o ternura sino la agitación de cuando advirtió que la muerte del Caudillo desequilibraba su posición en el mundo” (382). No obstante, volvemos a encontrar una actitud “romántica” cuando Monjardín –hijo del juez republicano del que Hortensia estuvo enamorada– consigue que Pía le acompañe fuera del barrio a ver a unos amigos rogelios del PSOE: “–A mí madre no le gustaba que yo viniese por aquí [...] Me llamaba



romántica. –¿Y lo eres? –Tenía sentimientos muy mezclados [...]. Quería un mundo mejor, más justo ¿sabes? Había muchas cosas que cambiar. –¿Sigues pensando igual? – Soy más moderna” (393).

Los propios personajes son incapaces de identificar con claridad la naturaleza de ese sentimiento que les ataña y lo vinculan un sentimiento de romanticismo hereditario que se adapta al paso de tiempo mediante la repetición de una biografía prácticamente clónica, por ejemplo: Hortensia y Virucha –madre e hija– fracasan sentimentalmente tras enamorarse de un hombre perteneciente a la misma familia; en el caso de Hortensia, esta renuncia al patriarca Monjardín por su estado civil de casado, mientras que Pía también fracasa sentimentalmente al enamorarse del hijo de aquel hombre. En el caso de Virucha, se produce una evolución más libre que se aleja de las tradiciones tan arraigadas de su madre y su abuela: “[...] rebasaba el perímetro de su barrio y confraternizaba con lo que ella consideraba gente baja. Ahora Virucha se abría a una amplia baraja de acciones imposibles de referir en familia: bebía vino, fumaba maría y tabaco rubio y disfrutaba de las sensaciones que despertaba en los chicos aunque no se acostaba con ellos” (472), no obstante, también fracasa sentimentalmente como sus progenitoras y todavía mantiene las características físicas hereditarias de su especie: “Virucha reincidía en el físico de su madre, es decir, la elegante delgadez y el difuminado de sus curvas, eso que Gisela Bonmatí llamaba ser estilosa” (472). Así pues, el tiempo sucesivo e histórico termina siendo sustituido por el concepto bajtiniano de tiempo de las generaciones, cuya función reina en un espacio donde el azar no representa ninguna angustia existencial para los personajes que están condenados a repetir las hazañas de sus antepasados.

Y esa permanencia al ciclo de la vida, a pesar de la historia, es la fuente de la risa. El idilio provoca la ruptura con la Historia y sus fechas míticas, y la solución que encontramos en *Romanticismo* para suplir la división entre biografía individual e historia de la nación es el tiempo de las costumbres, unas costumbres que nos permiten introducirnos en la vida privada de las familias del *cogollito* y que aseguran la continuidad de las generaciones siglo tras siglo. El narrador, a través de una mirada crítica y al mismo tiempo evocativa, nos presenta la vida en el *cogollito* como un mundo idílico lleno de certezas en el que residen los Arce y sus convecinos, pero sus repetitivos ritos se caracterizan por ser ridículos y grotescos. Las costumbres familiares aparecen vacías de sentido: los funerales en la Concepción, las vacaciones en San Rafael y San Sebastián, los espacios de ocio y, por supuesto, el paseo rutinario de los personajes por los conocidos comercios de lujo del entorno de Serrano y Goya, son las imágenes nucleares de la novela y están sometidas a una dinámica de confrontación y provocación que tiene como objetivo principal la satirización de las costumbres.

#### 4. Historia y costumbres: la destrucción del idilio familiar

Sin duda, podríamos afirmar que en *Romanticismo* todo cambia para que nada cambie, pero lo cierto es que el tiempo histórico provoca la inestabilidad del mundo idílico, y en consecuencia, se produce un seísmo que conlleva la transformación de la vida. El tiempo histórico modifica las costumbres, y aunque la burguesía se adapte a los nuevos tiempos sabe que ya nada volverá a ser como antes. Indudablemente, los ritos burgueses ralentizan el tiempo de la narración, pero la vinculación de las generaciones a un determinado tipo de ritos repetitivos lleva implícita una de las principales antinomias desarrollada por el autor: “le interesa precisamente aquello que hace cambiar las costumbres, los momentos en que ese tiempo casi detenido avanza. Esos momentos tienen para Longares una dimensión tragicómica” (Beltrán y Escrig 16).

A simple vista, la revolución política parece no tener ninguna consecuencia radical en la burguesía improductiva. Sin embargo, el tiempo histórico provoca que el barrio de Salamanca pierda su carácter hermético y, en consecuencia, el espacio idílico se desestabiliza provocando las relaciones entre ricos y pobres. En los últimos años de la acción novelesca asistimos a un proceso de cambios donde el *cogollito* va perdiendo su naturaleza impermeable: el pequeño comercio se sustituye por las grandes cadenas comerciales, las viviendas particulares se convierten en oficinas y las nuevas generaciones –representadas por Virucha– prefieren explorar nuevos enclaves residenciales alejados del barrio de Salamanca. La historia abre el barrio y el corazón de los personajes, como indica M. Longares: “no solo la curiosidad les impulsa a conocerse sino algo más personal: si los ricos no quieren perder su bienestar ni los pobres su utopía, los ricos tratan de hacerse querer por los pobres y los pobres intentan suscitar la consideración de los ricos” (Longares 70).

El espacio idílico entra en confrontación con los nuevos tiempos que traen consigo cambios y desengaños, lo que provoca la inconsistencia del mundo idílico. El peso de la historia desbarata las costumbres y ritos que se pensaban inamovibles (sus conciertos, sus costumbres dominicales, sus hábitos ociosos) y al mismo tiempo, provoca el impulso romántico que necesitan los personajes para cuestionar su devenir programado. Sin duda, los acontecimientos históricos desarman los ritos de este grupo social acomodado, pero también les brinda la oportunidad para evolucionar emocional y psicológicamente en un espacio que se ha transformado y que tampoco volverá a ser lo que un día fue:

A partir de ahora el personaje escarmenta, se retrae, toma conciencia de su posición en el mundo y no se permitirá devaneos. Se diría que ha aprendido la lección

de la vida y abomina del romanticismo como de algo vergonzoso. No cabe duda de que resulta caro ser sublime (Longares 70).

Estas dos clases sociales, siendo tan diferentes, entablan contacto en un momento determinado de la historia de España que les obliga a ser sublimes y a guiarse por un sentimiento de melancolía inmotivada que únicamente les conduce al fracaso tras repetir las mismas hazañas que sus antepasados. Y es que esa tendencia a la repetición cíclica, a pesar de la historia, tiene como consecuencia la destrucción del idilio moderno.

Si pensamos en otras novelas que han sido analizadas a través de la perspectiva Bajtiniana de la destrucción del idilio, como por ejemplo: *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós o *Los pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza* de Emilia Pardo Bazán, encontramos que el conflicto entre la vida individual y la sociedad termina por destruir cualquier armonía posible con el espacio idílico. También, podemos mencionar la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, donde advertimos que las siete generaciones de Buendía provocan el agotamiento familiar. El distanciamiento de estas novelas con el tratamiento del idilio que se produce en *Romanticismo* radica en que en esta novela no hay una destrucción del espacio familiar sino simplemente una reacomodación tras un terremoto. De ahí la frase: “Todo sigue igual [...]. Pero nada es como fue” (460), y es que podemos afirmar que todo se transforma para que nada cambie, pero la sacudida del tiempo histórico provoca que ya no pueda ser todo igual que antes.

La armonía idílica ya no puede producirse porque la vida cambia y también sus costumbres, por tanto, el tiempo circular del idilio se convierte en una vorágine destructora. El hecho de que sea el tiempo de las costumbres el que tienda a descomponerse y la permanencia del ciclo de la vida –a pesar de los cambios históricos– parece apuntar a la hegemonía de la risa –risa escéptica– en la estética de esta novela. Parafraseando a L. Beltrán, podemos afirmar que estamos ante un idilio generacional que no crece ni se agota, sencillamente permanece con una adaptación simple a los tiempos y sus nuevas costumbres. Unas costumbres que perduran de generación en generación y que tan solo sufren una adaptación irónica a los nuevos tiempos creando un equilibrio inestable entre escepticismo y esperanza.

## Obras citadas

- Acín, Ramón. "Exploración y fresco". *Heraldo de Aragón*, Web. 22 feb. 2011  
<[www.heraldo.es](http://www.heraldo.es)>
- Alonso, Santos. "Romanticismo. Cambiar para seguir igual". *Reseña*, nº. 325, 2001, p. 23.  
- - -. *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*. Madrid: Marenostrum, 2003, pp. 198-199. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- - -. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI, 1998. Impreso.
- Basanta Ángel. "Romanticismo". *El Cultural de El Mundo*. Web. 31 enero. 2001.  
<[www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)>
- Beltrán Almería, Luis. "Generaciones y costumbres". *Riff-Raff. Revista de Pensamiento y Cultura*, núm. 16, primavera de 2001, pp. 8-11. Impreso.
- - -. *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos, 2002. Impreso.
- Beltrán Almería, Luis, y José Antonio Escrig. "Las antinomias de Manuel Longares", *Ínsula*, núm. 815, 2014, pp.16-20. Impreso.
- Castro, Antón. "Figuras de un óleo costumbrista". *ABC Cultural*. 24 feb. 2001.  
[www.abc.es](http://www.abc.es)
- Díez, Luis Mateo. "Ritos mundanos". *El País*. Web. 25 feb. 2001. <[www.elpais.es](http://www.elpais.es)>
- García Galiano, Ángel. "La novela del cogollito". *Rev. de Libros*, núm. 53, 2001, p. 47.  
Impreso.
- Grandes, Almudena. "Romanticismo". *El País Semanal*, 2 dic. 2001. [www.elpais.es](http://www.elpais.es)
- Jarque, Fietta. "La burguesía se transforma, se adapta, pero no decae jamás", *El País*, 19 enero. 2001. <[www.elpais.es](http://www.elpais.es)>
- Longares, Manuel. "Los motores de una novela: Romanticismo", *Quimera*, núms. 214- 215, 2002, p. 67-72. Impreso.
- - -. *Romanticismo*, ed. Juan Carlos Peinado. Madrid: Cátedra, 2008. Impreso.
- Marín, Juan. "Crónica de una burguesía improductiva". *El País*, 27 enero. 2001.  
<[www.elpais.es](http://www.elpais.es)>
- Peinado, Juan Carlos. "Introducción", en Manuel Longares, *Romanticismo*, 2008, pp. 11-109. Impreso.
- Pellicer, Gemma. "La cruda realidad", *Quimera*, núm. 210, 2001, p. 73. Impreso.
- Pozuelo Yvancos, José María. "Romanticismo, de Manuel Longares; la novela de la

transición”, *Ínsula*, núm. 737, mayo de 2008, p. 23-25. Impreso.

Soldevilla, Ignacio. “Manuel Longares. *Romanticismo*”, *Diablotexto*, núm. 7, 2003- 2004, pp. 546-553. Impreso.

## **Las variedades del español en los exámenes de certificación del español como lengua extranjera. Análisis de exámenes de muestra**

Amanda Díaz García, *Universidad Autónoma de Madrid*

**RESUMEN:** El papel de las variedades dialectales dentro del marco de la enseñanza de ELE ha sido un tema ampliamente debatido, puesto que estas son fundamentales para el idóneo desarrollo de la competencia sociolingüística del aprendiente y porque promueven la idea del español como una lengua pluricéntrica. Asimismo, también resulta importante establecer su valor en los exámenes de certificación.

En este estudio se ha realizado un análisis cuantitativo de algunos de estos rasgos dialectales en exámenes de muestra de certificación –DELE, SIELE, CELU, CELA– con el fin de determinar cuáles eran los modelos de lengua empleados y si la cantidad y la manera de integrar la variación facilitan la evaluación de la competencia sociolingüística de los candidatos.

**Palabras clave:** certificados de español, ELE, DELE, SIELE, CELU, CELA variedades del español.

**ABSTRACT:** The role of dialectal varieties has been debated at length in Spanish as a foreign language framework, because they are essential to the ideal sociolinguistic competence development and because they promote the idea of Spanish as a pluricentric language. Furthermore, it is also important to note their value in certification exams.

It has been performed a quantitative analysis of some of these dialectal variants in demo certification exams in this study –DELE, SIELE, CELU, CELA– in order to determinate which the language models were used and if the quantity and the way to integrate the variation facilitate candidates' sociolinguistic competence evaluation.

**Keywords:** Spanish certificates, ELE, DELE, SIELE, CELU, CELA, Spanish varieties.

## Las variedades del español en los exámenes de certificación del español como lengua extranjera. Análisis de exámenes de muestra

### Introducción

Las políticas lingüísticas actuales para el español, lideradas por la Real Academia Española (RAE) en consonancia con la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), han puesto de manifiesto la realidad plural del idioma con obras como el *Diccionario panhispánico de dudas* (2005), la *Ortografía de la Lengua Española* (1999 y 2010) o la *Nueva gramática de la lengua española* (2011). Es por ello que se puede afirmar que en el español actual no existe una única norma lingüística prestigiosa, sino diferentes variedades que actúan como estándares regionales y que dan como resultado una realidad pluricéntrica de la lengua.

Ahora bien, ¿por qué debemos integrar la variación dialectal en el marco del español como lengua extranjera (ELE)? A la luz de las metodologías comunicativas imperantes, es hoy en día preciso basar el aprendizaje y la enseñanza en el uso de la lengua, el cual implica la variación sociolingüística. De este modo, son numerosos los trabajos que abogan por la integración de diferentes variedades dialectales en ELE, como los de Andión Herrero (2007, 2008) o Moreno Fernández (2007, 2010), que se sustentan sobre las pautas de la principal obra de referencia para la enseñanza, aprendizaje y evaluación de la lengua, el *Marco Común Europeo de Referencia (MCER)*:

La competencia sociolingüística comprende el conocimiento y las destrezas necesarias para abordar la dimensión social del uso de la lengua. Como se destacó respecto a la competencia sociocultural, puesto que la lengua es un fenómeno sociocultural, gran parte de lo que contiene el Marco de referencia, respecto a este ámbito, resulta adecuado para la competencia sociolingüística. Los asuntos tratados aquí son los que se relacionan específicamente con el uso de la lengua y que no se abordan en otra parte: los marcadores lingüísticos de relaciones sociales, las normas de cortesía, las expresiones de la sabiduría popular, las diferencias de registro, el dialecto y el acento. (Consejo de Europa, 2002:116).

La competencia sociolingüística implica la capacidad de reconocer marcadores lingüísticos que indican la clase social, la procedencia regional, el origen nacional, el grupo étnico o el grupo profesional. De esta forma, un hablante nativo es capaz de obtener información sobre su interlocutor mediante la identificación de rasgos lingüísticos, tal y como se recoge en el *MCER*:

Dichos marcadores comprenden:

- Léxico; por ejemplo: la palabra «miaja» (de «migaja») se utiliza en determinadas zonas de España para significar una parte muy pequeña de algo.
- Gramática; por ejemplo: la expresión jergal «currarse algo» para significar que se ha puesto mucho empeño en la ejecución o resolución de algo.
- Fonología; por ejemplo: la voz andaluza «quillo», por «chiquillo».
- Características vocales (ritmo, volumen, etc.).
- Paralingüística.
- Lenguaje corporal.

Ninguna comunidad de lengua europea es totalmente homogénea. Las distintas regiones tienen sus peculiaridades lingüísticas y culturales. Estas peculiaridades suelen estar más marcadas en las personas que viven una vida puramente local, y guardan relación, por tanto, con la clase social, la ocupación y el nivel educativo. El reconocimiento de dichos rasgos dialectales ofrece, pues, claves significativas respecto a las características del interlocutor. Los estereotipos desempeñan un papel importante en este proceso que se puede reducir con el desarrollo de destrezas interculturales (véase la sección 5.1.2.2). Con el paso del tiempo, los alumnos también entrarán en contacto con hablantes de varias procedencias; antes de que puedan adoptar ellos mismos las formas dialectales, deberían ser conscientes de sus connotaciones sociales y de la necesidad de coherencia y de constancia. (Consejo de Europa, 2002:118).

Por lo tanto, es necesario enseñar a identificar estos marcadores a los alumnos de ELE, ya que ello les permite alcanzar esta competencia; es decir, a entender las dimensiones socioculturales del español, impedir que formen juicios erróneos sobre las variedades dialectales y adquirir un modelo de lengua coherente y constante lo más próximo posible al de un hablante nativo.

En cuanto a la evaluación de la lengua, las razones por las que se deberían incluir pruebas que midan la competencia sociolingüística de los candidatos se relacionan no solo con las indicaciones del *MCEER* sino también con la validez internacional pretendida por la mayoría de exámenes de certificación. Así pues, la distribución de los centros examinadores según los exámenes que se han tenido en cuenta para el análisis son los siguientes:

- DELE: Cuenta con más de 900 centros examinadores repartidos en 100 países.
- SIELE: Posee centros de examen en América, Europa y Asia, y prevé una expansión mayor en los próximos años.
- CELA: Se lleva a cabo en las sedes del CEPE en México, en EE. UU. y en Costa Rica.



- CELU: Se realiza en todas las universidades del Consorcio Else<sup>4</sup>, en varias sedes de Brasil, en París, Berlín, Salzburgo, Roma y Milán y tiene validez certificada por los gobiernos de Brasil, Italia y China.

Además, no hemos de olvidar que estos exámenes son una muestra del ideal de lengua del español y, por consiguiente, deben reflejar un modelo pluricéntrico al igual que lo hacen las instituciones reguladoras de la lengua. Así pues, coincidimos con Soler (2008:122) en que:

[...] los exámenes que evalúan en general el dominio de una lengua extranjera deberían ser un ejemplo de integración de las variedades de esa lengua, respondiendo a una propuesta curricular actual en la que se atiende a una determinada cantidad de especificaciones lingüísticas pertenecientes a diferentes regiones del mundo en las que la lengua estudiada se hable.

## **I. Análisis de las variedades dialectales en los exámenes de certificación**

El siguiente estudio se ha elaborado con el fin de ilustrar si estos exámenes cumplen con las premisas expuestas por el *MCER* en cuanto a la competencia sociolingüística o si, por el contrario, deberían aplicarse ciertas mejoras para cumplir de manera más eficaz estos objetivos y representar idóneamente la realidad plural del español actual.

### **a. Objetivos**

El objetivo es analizar el input de los exámenes de certificación del español como lengua extranjera y determinar si este es lo suficientemente variado, en cuanto a diversidad dialectal, y adecuado, teniendo en cuenta la procedencia de los textos, para medir la competencia sociolingüística.

La hipótesis de partida de este estudio es que los exámenes de certificación no incluyen, realmente, la evaluación de la competencia sociolingüística. Para confirmar esta hipótesis se ha realizado, por tanto, un análisis del input oral y escrito de exámenes de muestras de diferentes certificados de español.

### **b. Metodología**

Para este análisis se han incluido únicamente exámenes de dominio general de la lengua, tanto los diplomas, compuestos por un examen para cada nivel de evaluación, estos son el DELE y el CELA, como los test de lengua, que determinan el nivel de los candidatos según la

---

<sup>4</sup> El Consorcio Interuniversitario ELSE reúne en la actualidad a dos tercios de las universidades nacionales argentinas.

nota obtenida, como el SIELE o el CELU. En cambio, se han excluido otros en que se evaluaba la competencia en un ámbito específico<sup>5</sup>, ya que quedaba bastante restringida la variación teniendo en cuenta el uso específico de la lengua.

El corpus de estudio está compuesto por un examen de muestra para cada nivel, en el caso de del DELE y el CELA, y un único examen para el SIELE y el CELU<sup>6</sup> de los que se han extraído datos sobre la variedad preferente y las variedades periféricas, entendidas estas según las definiciones dadas por Andión (2007:4-5):

La variedad preferente es aquel geolecto del estándar ponderado dentro del programa de un curso de EL2/LE al cual le estamos diseñando un modelo lingüístico. [...]

Las variedades periféricas son, entonces, geolectos del estándar diferentes a la variedad preferente o central del curso. Este conocimiento de otras realizaciones de la lengua que no son el modelo concreto que se le presenta al aprendiz para su imitación productiva le compensará vacíos de información lingüística pasiva que le permitirá acceder al *input* de hablantes procedentes de otras zonas geográficas, y por ende, a su diversidad dialectal.

Así pues, se ha determinado cuál era la variedad preferente teniendo en cuenta i) el país de creación y desarrollo del examen, ii) la variedad mayoritaria en el examen y iii) la variedad empleada en los enunciados de las pruebas. En cuanto al estudio de las variedades periféricas, este se ha realizado a través de un análisis de rasgos divergentes en el *input* de las pruebas de comprensión (oral y escrita) y de competencia lingüística mediante el etiquetado de marcas lingüísticas de cada tarea. Las etiquetas empleadas en el análisis de variedades preferentes se han confeccionado teniendo en cuenta los rasgos hallados y las variedades con las que estas estaban asociadas. De esta forma, hemos marcado en el plano fonético algunas tareas con la etiqueta de español andino, sin embargo, pese a haber muestras de esta variedad, no se han registrado rasgos de ella en los otros planos lingüísticos, razón por la cual no aparece esta etiqueta en los apartados de gramática y léxico. Así pues, las etiquetas empleadas han sido las siguientes<sup>7</sup>:

### **Gramática**

---

<sup>5</sup> Por ejemplo, se ha excluido el EXELEAA de la UNAM por evaluar el dominio del español académico.

<sup>6</sup> El reducido tamaño del corpus no ha permitido extraer conclusiones definitivas sobre ciertos aspectos, como la representación de algunas variedades o la recurrencia de algunos rasgos, no obstante, es lo suficientemente orientativo en cuanto a la proporción de las variedades preferentes y periféricas.

<sup>7</sup> Además de estas etiquetas se ha utilizado “varias” para señalar aquellas tareas orales en que interactuaban interlocutores de diferentes variedades dialectales.

- **Estándar.** No presenta ningún rasgo que indique su pertenencia a una variedad determinada.
- **Español de América.** Distinción aspectual entre el pretérito perfecto simple y el pretérito perfecto compuesto.
- **Español de España.** En él se incluyen el uso de *vosotros*, tanto en la conjugación verbal como en su uso pronominal, distinción tempoaspectual entre el pretérito perfecto simple y el pretérito perfecto compuesto.
- **Español rioplatense.** Uso de *vos*, tanto en la conjugación verbal como en su uso pronominal.

### Léxico

- **Estándar.** El léxico es común a la mayor parte del mundo hispanohablante.
- **Español de América.** El léxico es panamericano o está presente en un gran número de países hispanoamericanos de distintas áreas lingüísticas. Por ejemplo, voces como *mercadería* para *mercancía*, *basurales*, *heladeras* por *frigorífico* o *nevera*, *computadora* o *computador*, *celular*, *librero* por *estantería*, *auto* o *carro*, etc.
- **Español de España.** El léxico del examen es exclusivo de España, como *patata*, *ordenador* o *móvil* o tiene un uso más frecuente aquí que en América. Según la clasificación expuesta de Haensch (2002), a este último vocabulario pertenecen aquellas voces que, aunque conocidas y utilizadas por algunos países americanos, como *coche*, *autobús*, *camarero*, *piscina*, *ayuntamiento*, etc., en estos se prefieren otras palabras.
- **Español rioplatense.** Igual que para España, es el léxico exclusivo o preferido de esta área dialectal. A ella corresponden voces como *valija* o *reposera*.
- **Español de México.** Léxico exclusivo o preferente en este país, como *conurbado*, *golpiza*, *tiradero*, *charola*, etc.

### Fonética

- **Español septentrional.** Distinción /s/ y /θ/, [χ] uvular y realización plena de la [-s] en posición implosiva.
- **Español andino.** Seseo, mantenimiento de [-s] en posición implosiva, pronunciación aspirada de /x/.
- **Español de México.** Seseo, mantenimiento de [-s] final, pronunciación velar de /x/.
- **Español rioplatense.** Žeismo, seseo, aspiración de [-s] implosiva en el interior de palabra, mantenimiento de [-s] implosiva al final de palabra, aspiración de /x/.

De esta forma, el etiquetado de la tarea 2 de la comprensión auditiva (CA) del nivel B1 del DELE se representa de la siguiente manera:

Real (CA)	Gramática (CA)	Léxico (CA)	Fonética (CA)
Sí, adaptado (España)	Español rioplatense	América	Español rioplatense

TABLA 1

### c. Resultados

#### DELE

La variedad preferente es el estándar nacional de España, esta es, el español septentrional, ya que es la empleada en los enunciados de las preguntas del examen y la predominante en el *input*. Además, coincide con el lugar de elaboración de las pruebas, ya que el Instituto Cervantes es un organismo español.

Los resultados del análisis del *input* son los siguientes:

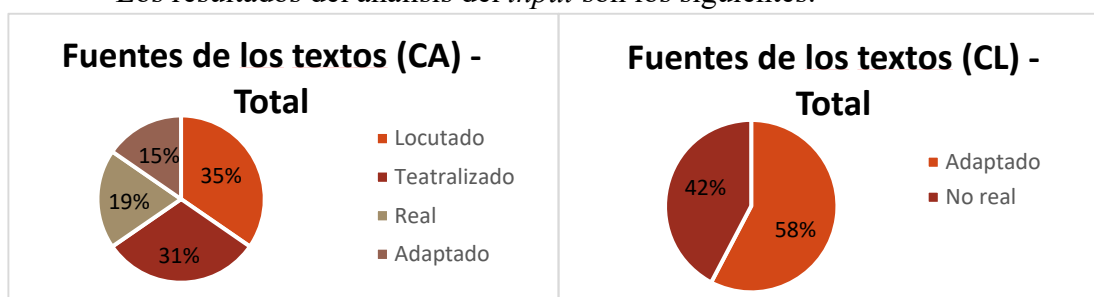


TABLA 2

TABLA 3

Los textos empleados en la Comprensión Auditiva (CA) son mayoritariamente no reales, si sumamos los textos locutados y teatralizados, lo que supone un 66%. En cambio, los textos escritos de Comprensión Lectora (CL) presentan una tendencia inversa, aunque los textos no reales siguen representando un porcentaje excesivamente alto, tal y como se ilustra en la tabla 3.

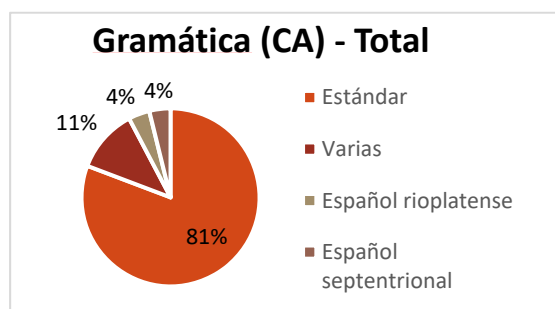


TABLA 4

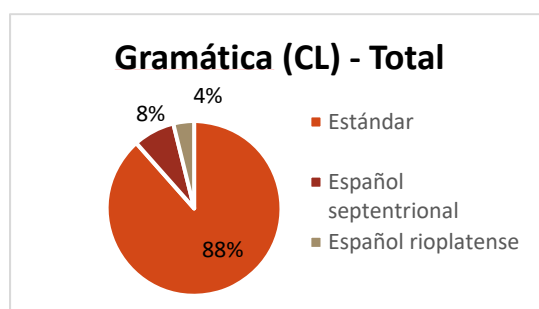


TABLA 5

La gramática empleada en ambos casos tiende a ser lo que hemos denominado como “estándar” ya que no presenta rasgos divergentes y solo se han hallado en ambos casos muestras del español septentrional y el rioplatense, a través del uso de los pronombres y formas verbales correspondientes de “vosotros” y “vos”.

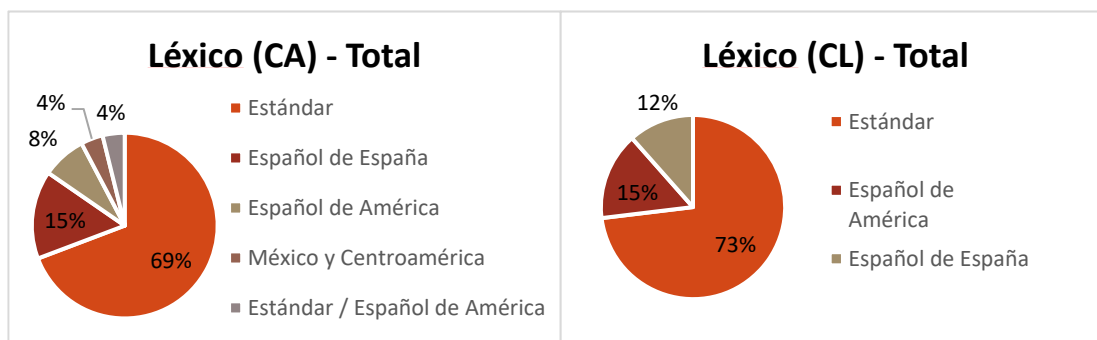


TABLA 6

TABLA 7

El léxico presente en este examen, similar a la tendencia que observamos en relación con la gramática, es bastante general, predominando el léxico que hemos marcado como “estándar” o el panamericano. Sin embargo, hay que señalar que el léxico propio del español de España tiene una presencia notable, con un 15% y 12% respectivamente.

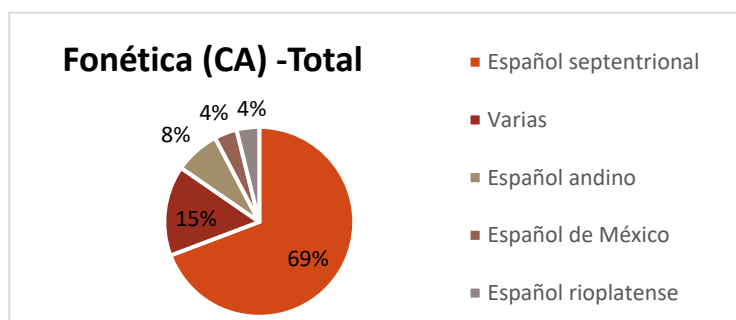


TABLA 8

Por último, es en el plano de la fonética en el que no solo encontramos mayor variación en cuanto al número de variedades presentes, sino en el que se ve plasmada la tendencia que sigue este diploma; la variedad preferente es claramente la mayoritaria, mientras que las demás tienen un papel muy secundario.<sup>8</sup>

### SIELE

La variedad preferente de este examen es un español “neutro”, puesto que no representa a ninguna variedad concreta. Esta tendencia es la que siguen también algunos medios de comunicación y divulgación internacionales como la BBC o *National Geographic*. De esta forma, los enunciados tanto escritos como orales emplean esta norma.

Así pues, en principio todas las variedades dialectales utilizadas en el *input* de este examen tienen carácter periférico:

<sup>8</sup> Estas tendencias varían también de forma notable dependiendo del nivel de evaluación.

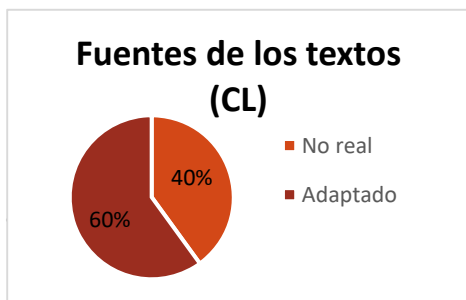


TABLA 9

Este examen presenta un porcentaje elevado de textos no reales. Así pues, todos los textos de CA son locutados y un 40% de los escritos han sido diseñados expresamente para el examen.

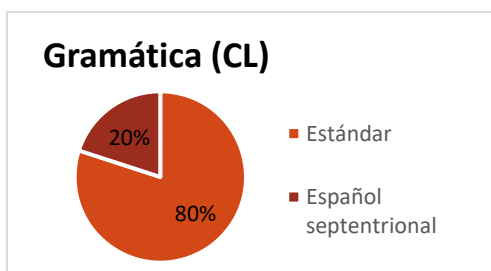


TABLA 10

La gramática empleada concuerda bastante con la variedad preferente, puesto que solo en la CL encontramos algún rasgo marcado, en este caso, de la variedad de español septentrional.

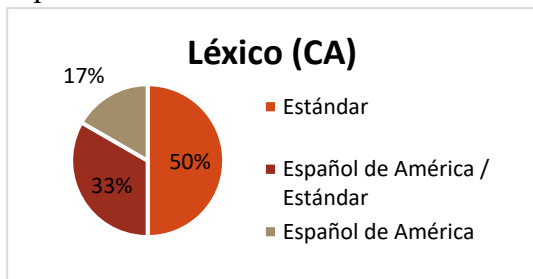


TABLA 11

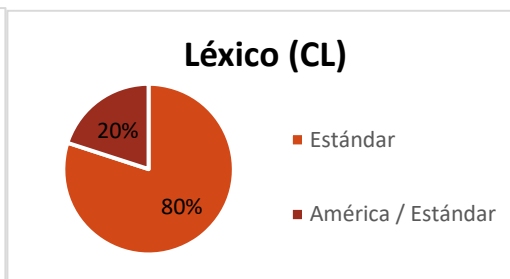


TABLA 12

En el plano léxico también se sigue la tendencia de incluir especialmente el vocabulario compartido, predominando el léxico estándar o común y, en menor proporción, léxico panamericano.

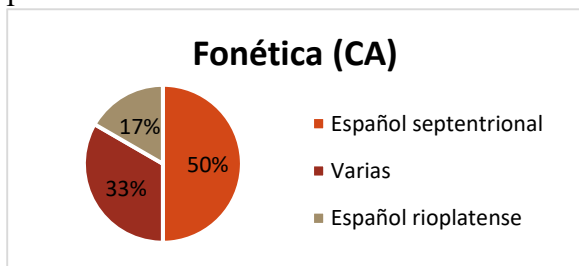


TABLA 13

Los resultados más sorprendentes han sido los referentes al plano fonético, puesto que la mitad de los textos orales del *input* de la CA pertenecen a la variedad del español septentrional, así que rompen con la tendencia panhispánica seguida en el *input* en cuanto al resto de planos lingüísticos y en la norma neutra de los enunciados.

## CELU

La variedad preferente del CELU es la rioplatense, tal y como se indica en Prati (2004), seleccionada por el país de origen impulsor de este test de lengua. Muestra de ello son los enunciados de las pruebas orales y la pronunciación del *input* oral en que se emplea exclusivamente la variedad rioplatense.

Las fuentes de los textos del *input* de las pruebas escritas y orales son todas reales, lo que marca la diferencia con el resto de pruebas analizadas en este trabajo.

No se emplean rasgos gramaticales divergentes en las pruebas de Expresión e Interacción Escritas (EIE), que son las que hemos utilizado para el estudio. No obstante, sí hallamos muestras de voseo en los textos *input* de las pruebas de Expresión e Interacción Orales (EIO).



TABLA 14

En el plano léxico predomina el vocabulario común o estándar; se halló solamente el término *vizcacha* en los textos orales, que no hemos contabilizado al tratarse de un exotismo, y, en los escritos, el léxico panamericano aparece conjuntamente con los términos exclusivos del español rioplatense en un 33%, lo que supone un porcentaje significativo.

Por último, en cuanto al plano fonético, el total de los textos auditivos de la prueba de EIE son muestras de la variedad rioplatense que, además de los rasgos enumerados en las etiquetas descritas en la metodología, presenta otros característicos de esta pronunciación como la asibilación del grupo tautosilábico /tr-/.

## CELA

La variedad preferente de este examen de certificación también se relaciona con el país de creación, México. De esta manera, la norma empleada en los enunciados orales y en el *input* de las pruebas auditivas es la mexicana.

En cuanto a las variedades periféricas, como se ilustrará a continuación, no hay mucha variación:

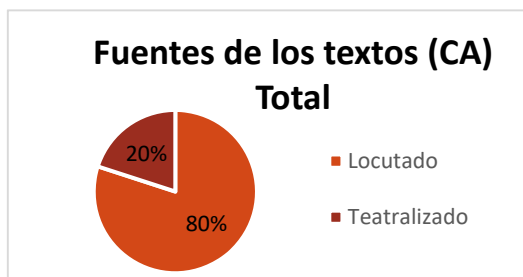


TABLA 15

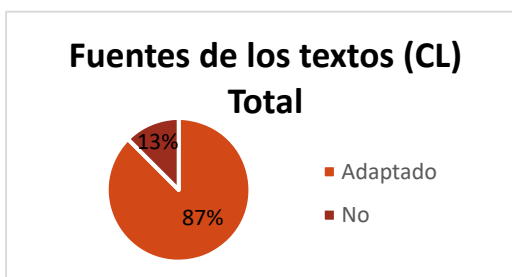


TABLA 16

Este diploma de español muestra dos tendencias diferentes en cuanto a las fuentes de los textos; mientras que el total de los audios no son reales, el 87% de los escritos sí lo son.

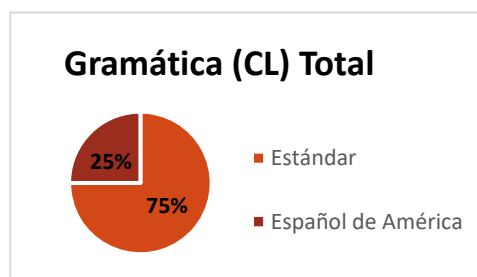


TABLA 17

En el plano gramatical, son escasos los rasgos divergentes, ya que no hay ninguno en el *input* oral y en el escrito representan únicamente un 25%.

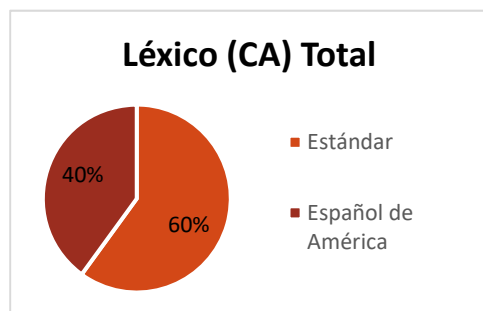


TABLA 18

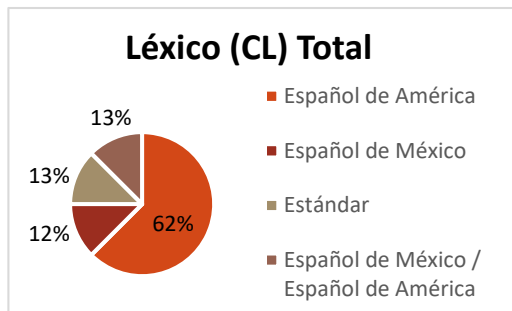


TABLA 19

En este plano, en cambio, vemos que la variedad preferente, al igual que ocurría en el examen DELE, tiene una mayor presencia, no tan notable en la CA, ya que aunque seleccionado por la variedad preferente, el léxico divergente pertenece a un ámbito más amplio, como es el español de América.

Esta misma tendencia es la seguida en el plano fonético, en el que el total del *input* oral utilizado para evaluar la CA pertenece a la variedad mexicana.



## II. Conclusiones

Los resultados muestran que el plano lingüístico en que mayor variación se constata es el fonético, seguido del léxico y, en último lugar, el gramatical. Esta conclusión es de esperar si se tiene en cuenta que el español presenta una gran homogeneidad en el plano gramatical y que la mayor parte del léxico es común, especialmente en los registros formales de la lengua.

Ahora bien, si se atiende a los requisitos que ha de tener un examen de certificación de lengua para evaluar la competencia sociolingüística, los exámenes analizados no cumplen con las expectativas formuladas en la introducción de este trabajo. Por un lado, no hay suficientes muestras reales, por lo que no se evalúa el uso real de la lengua, a excepción del examen CELU, en el que todo el *input* es real. Por otra parte, las variedades preferentes tienen un papel excesivamente predominante, puesto que todos ellos poseen una distribución más o menos amplia de centros examinadores y cuentan con reconocimiento y validez internacional.

Por consiguiente, los exámenes de certificación han de aumentar el *input* real y una mayor variación que se ajuste al uso de la lengua y su riqueza dialectal. De esta manera los certificados permitirían medir la competencia sociolingüística de los candidatos, objetivo esencial de la certificación, puesto que indica que las personas con esta titulación pueden comunicarse con cualquier hispanohablante lo que es imprescindible para que tenga validez internacional. Además, no hay que olvidar que, con la inclusión de las diferentes normas geográficas del español, se conseguiría también el reconocimiento del prestigio tanto de las variedades dialectales como de las realidades socioculturales que subyacen a ellas, abogando por el concepto de lengua pluricéntrica que defienden las instituciones normativas de la lengua.

## Obras citadas

### Fuentes primarias

- CEPE. (2015). Guía de estudio para el candidato. Certificado de español como lengua adicional. Nivel avanzado, B2. Disponible en [http://www.cepe.unam.mx/cela/GUIA\\_CELA\\_AVANZADO\\_junio%202015.pdf](http://www.cepe.unam.mx/cela/GUIA_CELA_AVANZADO_junio%202015.pdf)
- CEPE. (2015). Guía de estudio para el candidato. Certificado de español como lengua adicional. Nivel competente, C1. Disponible en [http://www.cepe.unam.mx/cela/GUIA\\_CELA\\_COMPETENTE\\_junio%202015.pdf](http://www.cepe.unam.mx/cela/GUIA_CELA_COMPETENTE_junio%202015.pdf)
- CEPE. (2015). Guía de estudio para el candidato. Certificado de español como lengua adicional. Nivel independiente, B1. Disponible en [http://www.cepe.unam.mx/cela/GUIA\\_CELA\\_INDEPENDIENTE\\_junio%202015.pdf](http://www.cepe.unam.mx/cela/GUIA_CELA_INDEPENDIENTE_junio%202015.pdf)
- CEPE. (2016). ¿Quiénes somos? Disponible en [http://www.cepe.unam.mx/quienes\\_somos.php](http://www.cepe.unam.mx/quienes_somos.php)
- CEPE. (2016). Certificado de español como lengua adicional. Disponible en <http://www.cepe.unam.mx/cela/index.php?tema=introduccionyidioma=esp>
- Consortio ELSE. (2016). Actividades de examen. Disponible en <http://www.celu.edu.ar/es/node/25>
- Consortio ELSE. (2016). Certificado de español, lengua y uso. Disponible en <http://www.celu.edu.ar/es/node/7>
- Consortio ELSE (2016). Consortio ELSE. Disponible en <http://www.else.edu.ar/>
- Instituto Cervantes. (2014). Guía del examen DELE A1. Disponible en [http://dele.cervantes.es/informacion/guias/materiales/A1/guia\\_examen\\_dele\\_a1.pdf](http://dele.cervantes.es/informacion/guias/materiales/A1/guia_examen_dele_a1.pdf)
- Instituto Cervantes. (2014). Guía del examen DELE A2. Disponible en [http://dele.cervantes.es/informacion/guias/materiales/a2/guia\\_examen\\_dele\\_a2.pdf](http://dele.cervantes.es/informacion/guias/materiales/a2/guia_examen_dele_a2.pdf)
- Instituto Cervantes. (2014). Guía del examen DELE B1. Disponible en [http://dele.cervantes.es/informacion/guias/materiales/b1/guia\\_examen\\_dele\\_b1.pdf](http://dele.cervantes.es/informacion/guias/materiales/b1/guia_examen_dele_b1.pdf)
- Instituto Cervantes. (2014). Guía del examen DELE B2. Disponible en [http://dele.cervantes.es/informacion/guias/materiales/b2/guia\\_examen\\_dele\\_b2.pdf](http://dele.cervantes.es/informacion/guias/materiales/b2/guia_examen_dele_b2.pdf)
- Instituto Cervantes. (2014). Guía del examen DELE C1. Disponible en [http://dele.cervantes.es/informacion/guias/materiales/c1/guia\\_examen\\_dele\\_c1.pdf](http://dele.cervantes.es/informacion/guias/materiales/c1/guia_examen_dele_c1.pdf)
- Instituto Cervantes. (2014). Guía del examen DELE C2. Disponible en [http://dele.cervantes.es/informacion/guias/materiales/c2/guia\\_examen\\_dele\\_c2.pdf](http://dele.cervantes.es/informacion/guias/materiales/c2/guia_examen_dele_c2.pdf)
- Instituto Cervantes. (2016). Información general DELE. Disponible en [http://dele.cervantes.es/informacion/descripcion\\_dele.html](http://dele.cervantes.es/informacion/descripcion_dele.html)

Instituto Cervantes. (2016). Modelos de examen y audios. Disponible en [http://dele.cervantes.es/informacion/modelos\\_examen\\_audios.html](http://dele.cervantes.es/informacion/modelos_examen_audios.html)

Jurado Salinas, M., y Mendoza Ramos, A. (2016). *Estrategia Ñ. modelos completos de examen*. Disponible en <http://examenesespanol.com/libro-del-maestro/sugerencias>

SIELE. (2016). SIELE global (práctica de examen). Disponible en <https://examendemo.siele.org/?language=es>

SIELE (2016). Información SIELE. Disponible en <http://siele.org/>

SIELE. (2016). Guía para la realización del examen SIELE. Disponible en [https://siele.org/documents/10180/84852/SIELE\\_GuiaExamen\\_20160308\\_b/183c79ec-cbd8-4ea9-91a7-30f6fb2a1da3](https://siele.org/documents/10180/84852/SIELE_GuiaExamen_20160308_b/183c79ec-cbd8-4ea9-91a7-30f6fb2a1da3)

### **Fuentes secundarias**

Andión Herrero, M. A. (2007). «Las variedades y su complejidad conceptual en el diseño de un modelo lingüístico para el español L2/LE». En *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante (ELUA)*, (21), 1-13. Disponible en [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9930/1/ELUA\\_21\\_02.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9930/1/ELUA_21_02.pdf)

Andión Herrero, M. A. (2008). «Modelo, estándar y norma..., conceptos imprescindibles en el español L2/LE». En *Revista Española de Lingüística Aplicada*, (21), 9-26. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2925909>

Consejo de Europa. (2002). *Marco común europeo de referencia para las lenguas*. Estrasburgo: Consejo de Europa, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/ Instituto Cervantes. Disponible en [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/marco/cvc\\_mer.pdf](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco/cvc_mer.pdf)

Haensch, G. (2001). «Español de América y español de Europa (1ª parte)». En *Panacea@: Revista de Medicina*, 2(6), 63-72. Disponible en [http://www.tremedica.org/panacea/IndiceGeneral/n6\\_G\\_Haensch.pdf](http://www.tremedica.org/panacea/IndiceGeneral/n6_G_Haensch.pdf)

Haensch, G. (2002). «Español de América y español de Europa (2ª parte)». En *Panacea@: Revista de Medicina*, 3(7), 37-64. Disponible en [http://www.tremedica.org/panacea/IndiceGeneral/n7\\_G\\_Haensch7.pdf](http://www.tremedica.org/panacea/IndiceGeneral/n7_G_Haensch7.pdf)

Instituto Cervantes. (2006). *Plan curricular del Instituto Cervantes: Niveles de referencia para el español*. Madrid: Instituto Cervantes. Disponible en [http://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca\\_ele/plan\\_curricular/default.htm](http://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/plan_curricular/default.htm)

Instituto Cervantes. (2016). La institución. Disponible en [http://www.cervantes.es/sobre\\_instituto\\_cervantes/informacion.htm](http://www.cervantes.es/sobre_instituto_cervantes/informacion.htm)

Moreno Fernández, F. (2007). *Qué español enseñar* (2ª ed. act.). Madrid: Arco Libros.

Moreno Fernández, F. (2010). *Las variedades de la lengua española y su enseñanza*. Madrid: Arco Libros.

Prati, S. (2004). «La certificación de la competencia lingüística de ELE en la Argentina, necesidades y desarrollos». En *III Congreso Internacional de la Lengua Española*, Rosario: Centro Virtual Cervantes. Disponible en

[http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/rosario/ponencias/internacional/prati\\_s.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/rosario/ponencias/internacional/prati_s.htm)

Real Academia Española. (2016). Política panhispánica. Disponible en <http://www.rae.es/la-institucion/politica-panhispanica>

Soler Montes, C. (2008). «Evaluación y variación lingüística: La dimensión diatópica de la lengua en la certificación de la competencia en español / lengua extranjera». En F. Puig (ed.), *Monográficos sobre evaluación. MarcoELE*, 7, 122-136. Disponible en <http://marcoele.com/descargas/evaluacion/evaluacion.pdf>

## **El concepto de la *belle dame sans merci***

Raquel García Perales, Universidad de Zaragoza

**RESUMEN:** La aportación de la crítica al concepto de la *belle dame sans merci* es, a juicio de la autora, confusa. Esta contribución tan ambigua y en ocasiones incluso escasa, deriva de la confusión que el término *belle dame sans merci* ha adquirido en su definición. En la mayoría de los casos, se ha descrito como *femme fatale*, y así lo demuestra la bibliografía, mientras que la dama honesta, que también representa este término, parece haber sido completamente alejada de los focos de estudio. Este es el fin de este análisis, demostrar a través de personajes y obras literarias tan relevantes en el panorama crítico literario como Marcela de *El Quijote*, el alma bella de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe, o Remedios, la bella, de *Cien años de soledad* de García Márquez, entre otras, que este tipo de personaje femenino universal es fundamental en la literatura, y que existe desde los orígenes y ha sobrevivido hasta la actualidad.

**Palabras clave:** *belle dame sans merci*, dama honesta, *femme fatale*.

**ABSTRACT:** The contribution of the critics to the *belle dame sans merci* concept is, in a researcher view, confused. This contribution, so ambiguous and occasionally limited, derives of the misunderstanding that the term *belle dame sans merci* has acquired in its definition. Most of the examples have described it like a *femme fatale*, and the bibliography proves this, while the honest lady, who represented this concept too, seems to have been completely remove of the study point. This is the objective of this analysis, demonstrating through different characters and literary works so relevant in the critical literary outlook as Marcela in *Don Quixote*, the beautiful soul in *Wilhelm Meister learning age* of Goethe, or Remedios, the beautiful, in *One hundred years of solitude*, among others, in which this type of woman universal character is essential in the literature, and exists since the origins and it has survived until nowadays.

**Keywords:** *belle dame sans merci*, *femme fatale*, honest lady.

## El concepto de la *belle dame sans merci*

### 1. Estado de la cuestión: La *belle dame sans merci*

La *belle dame sans merci* es una figura universal cuyo sentido ha sido mal comprendido en la Modernidad. La incomprensión deriva de la confusión entre los dos sentidos que se le han propuesto, por un lado, la *femme fatale*, y por otro lado, la presencia que nos interesa en este estudio, que se configura como una dama honesta que rechaza el amor. Esta presencia femenina, que existe desde los orígenes de la literatura, ha estado alejada de los focos de estudio prácticamente desde el siglo XIX, cuando John Keats escribe su balada literaria en 1820 basándose en *La belle dame sans merci* de Alain Chartier, escrita en 1424 (Skau 169). Para uno de sus estudiosos, Michael Skau, lo que ocurre es que el término *belle dame sans merci* se ha convertido en una moda y en un sinónimo de *mujer fatal*. No obstante, hay que tener en cuenta que John Keats reduce la presencia de la *belle dame sans merci*, que es recogida por A. Chartier perfectamente, en una *femme fatale*, confundiendo ambos conceptos y destacando, sobre todos sus rasgos, la crueldad. Se convierte de este modo en una *mujer fatal*, cruel y seductora de hombres en la balada inglesa. De modo que podríamos hablar realmente no de una sinonimia textual, sino más bien de una reducción de la presencia de la *belle dame sans merci*, que la ha convertido en una *mujer fatal* dentro del sistema literario que ya se conocía.

Esta confusión no se limita a esta composición anglosajona, sino que aparece en diversos diccionarios que tratan esta presencia literaria. Ejemplo de ello es el *Dictionnaire des mythes féminins* de Pierre Brunel, que define a Dalila como seductora y controladora del género masculino, en concreto de Sansón, que actúa para conseguir sus propios beneficios (471). Se la define como una *belle dame sans merci* a la que se le otorga rasgos que comparten ambas presencias femeninas: la belleza, la seducción y el control del género masculino. De manera que en este sentido parece que volvemos a encontrar una equivalencia en la terminología. Sin embargo, considero que no es tal la equivalencia, sino que realmente es una confusión, porque en un apartado posterior el propio Pierre Brunel describe la *femme fatale* y no se alude a Dalila ni se usa en ningún momento el término *belle dame sans merci* (749-753), de modo que vemos que realmente parece haber una incorrecta interpretación de la presencia femenina literaria.

De hecho, Skau describe la *belle dame sans merci* como una *mujer fatal*, de modo que la supuesta equivalencia de términos se habría hecho a favor del segundo tipo de mujer y no del que realmente nos interesa. Por lo que en nuestra opinión es necesario desligar este término de su confusión con la *mujer fatal*, con la que comparte algunas características, como la seducción

o el erotismo, para que podamos definir cuáles son aquellos rasgos que diferencian una presencia de la otra.

Si retomamos el *Dictionnaire de mythes féminins*, vamos a ver cómo Pierre Brunel cuando tiene que describir a la *femme fatale* la analiza como una figura arquetípica cuyo origen sitúa en los mitos de la Antigüedad hebraica y de la Antigüedad grecolatina, que por capricho seduce a los hombres con su belleza (749). En este sentido, es interesante que la opinión de Skau sobre la balada «La belle dame sans merci» de John Keats es la misma a la que llega Brunel, quien divide la *femme fatale* en dos variantes, la que denomina «allumeuse», que «seduce a los hombres pero rechaza satisfacer sus deseos», y la «courtisane», que decide consumir sus relaciones amorosas (749). En este sentido, sí podríamos aceptar la teoría de Pierre Brunel sobre la *belle dame* como una variante de la primera *femme fatale* que él describe. No obstante, hablar de una variante parece menospreciar el gran desarrollo que ha tenido este tipo de personaje a lo largo de la literatura.

Además, este investigador considera que ambas presencias tienen en común la virilidad y la representación a través del comportamiento e ideales de una ruptura del papel tradicional que la mujer ha tenido en la sociedad (Brunel 750). También, añade que esta ruptura estaría acabando con el papel de madre y esposa (Brunel 750), lo que es parcialmente cierto, ya que solo excepcionalmente, como ocurre en *La tía Tula* de Unamuno, la *belle dame sans merci* consigue ser madre espiritual, virgen, ya que se convierte en madre no biológica aunque de pleno derecho.

Llegados a este punto, me gustaría reflexionar sobre el *tratamiento indirecto* que ha tenido la *belle dame* en el *Diccionario de motivos de la literatura universal* de Elisabeth Frenzel. Lo hemos denominado *tratamiento indirecto* de la presencia, porque considero que lo que ocurre es que Frenzel no conoce las características del modelo femenino que hemos denominado como *belle dame*, y habla de ella describiéndola correctamente, e incluso en ocasiones separándola conscientemente de otros tipos de personajes femeninos por sus rasgos, pero no termina de definirla como una presencia autónoma, ya que no conoce cuáles son todas las propiedades que un determinado personaje femenino debe tener para poder ser denominado *belle dame sans merci*.

Otro ejemplo de confusión terminológica es la que aparece en el prólogo de *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro realizado por Ruiz Casanova, quien describe a Laureola y Lucenda como *belles dames sans merci*. Se identifica a la *belle dame* como una dama bella y cruel que produce desconsuelo en el hombre enamorado (41). El problema de esta denominación es que Laureola sí es una *belle dame sans merci*, ya que rechaza al hombre y se mantiene pura durante

todo el relato, muriéndose al término de este, Leriano por amor. Mientras que Lucenda rechaza en un primer momento los servicios y el amor de Arnalte, pero terminará cediendo a los amores de este y casándose con su amigo. De modo que parece que, aunque se acerca a la descripción de la *belle dame sans merci*, todavía no tiene claro cuáles son los verdaderos rasgos de esta presencia femenina, ya que Lucenda no cumple uno de los rasgos fundamentales: la castidad.

A raíz de estos hechos, podemos llegar a la conclusión de que la terminología ha sido un inconveniente fundamental para estudiar el desarrollo de la *belle dame sans merci* en la literatura, ya que ha sido confundida, mal interpretada y simplificada, por lo que ha terminado siendo olvidada.

De manera que debemos de preguntarnos cuáles son estas características que definen la presencia de la *belle dame sans merci* y en qué obras de la Literatura Universal aparece, aunque por una restricción de tiempo y espacio solo voy a poder nombrar algunos personajes femeninos. Así mismo, el lector debe tener en cuenta que este análisis forma parte de un trabajo mayor, ya que todavía está en sus inicios, pues aspira a convertirse en una futura tesis doctoral.

## 2. Características de la *belle dame sans merci*

La *belle dame sans merci* es una presencia femenina de origen folclórico que encontramos a lo largo de la literatura, que se configura como una mujer única en su sociedad, que crea su propio sistema de valores, independientemente de la opinión social, y se sitúa al margen de lo establecido, sea cual sea la sociedad de la que estamos hablando. En consecuencia, tiene un comportamiento que la destaca sobre el resto, ya sea positiva o negativamente, aunque lo normal es que la sociedad no la comprenda, y solo en ocasiones, como ocurre con la pastora Marcela, un loco, don Quijote, comprenda aquello que la dama defiende.

En este sentido, sobresale por su autonomía, individualidad social, y en muchos casos, por su crueldad. Crueldad que en realidad no es la propia de alguien malvado, sino que esta crueldad se la impone la sociedad como rechazo de su modelo de vida, el cual no es entendido. De modo que, frente al rechazo y la no comprensión de sus actos, es denominada cruel. Un ejemplo muy claro es la descripción de Gelasia en *La Galatea* de Cervantes. “Porque aquel pastor que allí parece es un hermano mío, que por aquella pastora ante quien está hincando de hinojos, sin duda alguna, **él dejará la vida en manos de su crueldad**” (261).<sup>9</sup> Si seguimos

---

<sup>9</sup> El uso de la negrita en este estudio es propio de la investigadora, quien espera que con este subrayado el lector pueda comprender con mayor facilidad y claridad cuáles son las palabras claves para interpretar la idea que se quiere transmitir.



leyendo, la propia Gelasia nos da las razones de su comportamiento, “su intención era de ser **enemiga mortal del amor y de todos los enamorados**, por muchas razones que a ello la movían, y una dellas era haberse desde su niñez dedicado a seguir el ejercicio de la **casta Diana**; [...]” (262). Terminará cantando para reivindicar su libertad: “libre nascí, y en liberad me fundo” (401). Muy similar a las palabras que el personaje unamuniano de Tula dirá después de rechazar a Ricardo: “Libre estaba, libre estoy y libre pienso morirme” (65). De modo que vemos la reivindicación de su libertad, individualidad y castidad, que desemboca en la descripción social de estas damas como crueles.

Lenio finalizará describiéndola como “más dura que **mármol** a mis quejas” (402-403), que se asemeja perfectamente a la descripción que se hace de Anajárete en la Canción V de Garcilaso de la Vega, otra de las *belles dames sans merci* que podemos rastrear en la literatura española. Garcilaso de la Vega advierte a la dama de la que está enamorado su amigo, que por ser tan cruel con él puede pasarle lo que le sucedió a Anajárete, personaje de las *Metamorfosis* de Ovidio. En esta historia, la dama tiene un enamorado al que rechaza, y al final el hombre se ahorca en la puerta de la amada y ella es castigada por su dureza convirtiéndose en piedra.

Para las *belles dames sans merci*, esta metamorfosis o muerte de la amada sirve para huir de este mundo, ya que parece que estos personajes femeninos por sus ideales son seres ajenos a su sociedad, e incluso, al mundo terrenal. De este modo, este mundo es negativo porque se considera que está lleno de engaños y de pretendientes que según las convenciones sociales deben ser aceptados por pretenderlas. Así, Remedios, la bella, asciende a los cielos en cuerpo y alma mientras dobla unas sábanas; y Autólico, en *Cuento de invierno* de Shakespeare, nos cuenta una balada «sobre un pez que apareció en la costa el viernes ochenta de abril, a cuarenta mil brazas sobre el mar, y cantó esta balada **contra el duro corazón de las muchachas**. Se cree que era una mujer que se volvió pescado porque **no quería darle carne al que la amaba**. La historia es lastimosa, pero cierta» (118). Algo similar es lo que ocurre con el mito de Apolo y Dafne, que, como todos sabemos, finaliza con la metamorfosis de la virgen ninfa Dafne en laurel para huir de su pretendiente Apolo.

Uno de los rasgos fundamentales de este tipo de personaje femenino es la belleza que las caracteriza, ventaja física que comparte con la *femme fatal*, y que ha permitido que se hayan confundido en muchas ocasiones, como ya se ha advertido con anterioridad. No obstante, hay dos rasgos que las separan, y es que la *belle dame sans merci* se caracteriza por su virginidad y por su fe hacia lo divino. En este sentido, no debemos confundir el rechazo amoroso carnal con la esterilidad, puesto que sí tienen capacidad para amar y tener hijos, pero deciden no poner en práctica este don biológico.

También vemos cómo tanto la presencia de la *belle dame sans merci* como de la *femme fatale* suele implicar la asistencia obligatoria de la muerte, en general, una muerte que afecta a sus pretendientes y que parece que únicamente en la *belle dame* se presenta en forma de suicidio amoroso.

En cuanto a la seducción del hombre, el comportamiento de la dama es completamente distinto. La *femme fatale* seduce consciente y voluntariamente a los hombres, mientras que la *belle dame sans merci* los seduce de forma natural, de forma inconsciente, porque su propio comportamiento y belleza implica atracción en el sexo masculino. La pastora Marcela es un buen ejemplo de ello, ya que el pastor Grisóstomo se enamora y muere por ella sin que la joven haya realizado ningún acto consciente y voluntario para encender ni aceptar dicho amor. Como consecuencia, el hombre que aparece junto a la *belle dame sans merci* es un hombre descrito como pasivo y débil, que como Elisabeth Frenzel explica, fomentó la aparición de *mujeres fatales* en la literatura del Naturalismo y del Simbolismo (Frenzel 343), y que en nuestro estudio podemos aplicar perfectamente a la *belle dame*.

Este hombre realiza esfuerzos que podríamos introducir dentro del motivo que Frenzel denomina “prueba del pretendiente” (271-277), que pueden ser más o menos obvios, como vemos en *La belle dame sans merci* de Alain Chartier, que es un ejemplo claro de un caballero sometido al amor cortés que debe superar una serie de pruebas para conseguir el amor de su amada, salvo que en este caso, como es obvio, no consigue aquello que desea, ya que el rechazo del amor se impone siempre en esta dama. Los esfuerzos que realiza Ramiro para ser aceptado como marido por Gertrudis en *La tía Tula* de Unamuno serían otro modo de expresar este motivo literario universal de una forma más actualizada. Sin embargo, debo dejar claro que estas pruebas que realiza el pretendiente no son establecidas por la dama, como vemos desde los primeros argumentos legendarios y fabulosos donde los pretendientes deben batirse en un combate individual para conseguir casarse con su amada (Frenzel 271), sino que los propios pretendientes se ponen estas pruebas que están abocadas al fracaso. Quizás, una de las pocas excepciones que podemos encontrar sea el caso de Tula, quien pide a Ramiro que la espere durante un año. No obstante, si Gertrudis impone esta prueba es porque parece que sabe que su cuñado no va a ser capaz de eludir su necesidad sexual.

En cuanto a la virginidad que las caracteriza, vemos que se relaciona, como ya indica Frenzel cuando habla del motivo del voto de castidad, con actividades como la caza o la guerra y con la creencia de que el cuerpo es inferior al alma (403-04). Así, la falta de relaciones sexuales implica una renuncia a la familia y a la descendencia. Un claro ejemplo es Remedios, la bella, de *Cien años de soledad*, que muere ascendiendo al cielo y sin haber concebido una

familia. Por otro lado, las Amazonas, que estarían insertadas también en esta presencia literaria, en principio si seguimos la concepción que tiene William Blake de ellas, no cumplirían ninguna de las dos características. Sin embargo, Elisabeth Frenzel tiene una opinión muy distinta, ya que considera que las Amazonas fueron un pueblo real, y que, aunque se dice que todas compartían el odio por el sexo masculino y que solamente mantenían el contacto sexual para mantener la especie, lo cierto es que había diferentes tipos de Amazonas (14-27). Entre estas variantes, existían una serie de Amazonas que rechazaban completamente el acto sexual, la descendencia y el amor, que se caracterizaban por rasgos viriles, guerreros, independientes y rebeldes, y por tanto eran personajes descritos en su totalidad como *belles dames sans merci*.

En este sentido, debemos de establecer la idea de que la *belle dame* aparece continuamente relacionada con el ámbito divino. Remedios, la bella, asciende al cielo, y la tía Tula defiende la religión como estilo de vida. En *Confesiones de un alma bella*, libro sexto de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe, el personaje femenino denominado como el alma bella se configura paso a paso como una *belle dame*. Así vemos como al principio quiere casarse, pero conforme descubre lo que supondría el matrimonio, rechaza a su pretendiente porque prefiere reivindicar su propia libertad e ideología, de modo que decidirá mantenerse casta y convertirse en dama canonesa. Su individualidad todavía se volverá a imponer y dice que se convertirá en “hermana morava a mi estilo” (475). La muerte en este caso aparecerá alrededor del personaje, aunque no serán pretendientes masculinos, así vemos como mueren sus padres y su hermana. Ahora encontramos una situación similar a la que encontramos en *La tía Tula*, ya que pedirá a Dios que le devuelva la salud, y se convertirá en *madre* espiritual, puesto que se quedará cuidando a los cuatro niños que su cuñado y su otra hermana le dejan al morir. Igual que Tula, finaliza su discurso defendiendo su propia religión como método de vida.

La religiosidad y castidad aparece desde sus orígenes, así vemos cómo las Amazonas rendían culto a Atenea, con la que comparten rasgos bélicos y sobre todo a Artemisa, protectora de las vírgenes. En consecuencia, como indica Elisabeth Frenzel, podemos suponer que existía una enemistad con Afrodita, diosa del amor, que justificaría el rechazo del amor por parte de las Amazonas-*belle dame sans merci* (15). Una muestra de este tipo de Amazona es el que nos relata Virgilio en la *Eneida* a través de la figura de la “princesa de los Volsgos, Camila. Educada en el oficio de las armas desde la niñez por su proscrito padre, **rechaza el matrimonio y sirve sólo a Diana**; acude en ayuda de Turno en la lucha contra Eneas, cae [...] tras muchas acciones heroicas, y una ninfa, por mandato de Diana, la vengó de su cobarde asesinato” (Frenzel 17). No obstante, no es únicamente una fe religiosa hacia los dioses la que presenta la *belle dame*

*sans merci*, sino que la fe puede darse hacia la propia naturaleza, como vemos en la pastora Marcela de *El Quijote*, que prefiere vivir en el campo como pastora, que aceptar el amor del pastor Grisóstomo. Ejemplo que nos permite concluir que la naturaleza relaciona a la *belle dame* con la Arcadia y las historias de pastores. Pastores que se caracterizan por las cuitas amorosas (Frenzel 23), y que se convierten en pretendientes prototípicos que mueren por amor.

Para finalizar, voy a realizar una síntesis de las características que configuran el modelo de la *belle dame sans merci*. En primer lugar, se caracteriza por su autenticidad, e individualidad social, por la cual es criticada por su sociedad, y que la propia dama decidirá ignorar a favor de su propio sistema de valores. En segundo lugar y como consecuencia de este sistema de valores religiosos propios, será denominada cruel, ya que la propia dama considera que por ser pretendida no tiene la obligación de aceptar la relación amorosa que se le propone.

Si tiene numerosos pretendientes es a causa de su belleza, la cual comparte con la *femme fatale*, y provoca la enfermedad de amor en sus pretendientes. El enamorado como consecuencia del rechazo, morirá ya sea en forma de suicidio o de muerte accidental, azarosa, o incluso podríamos decir que por influencia divina.

Como premio *divino*, la dama morirá o se metamorfoseará, lo que le permitirá huir del amor imperante en la sociedad, que está lleno de engaños y que es completamente rechazado por las *belles dames sans merci*.

Podemos concluir, afirmando que su origen folclórico es el que justifica que sea una presencia constante que podemos encontrar en personajes femeninos de nuestra literatura, en diferentes épocas e insertados en sociedades completamente distintas.

## Obras citadas

- Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco: Editions du Rocher, 2002. Impreso.
- Cervantes Saavedra, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española. 2015. Impreso.
- - -. *Obra completa II. Galatea. Novelas Ejemplares. Persiles y Sigismunda*. Eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. 1994. Impreso.
- Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Trad. Manuel Albella Martín. Madrid: Gredos, 1980. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Ed. Jacques Joret. Madrid: Cátedra, 1984. Impreso.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Los años de aprendizaje del Wilhelm Meister*. Ed. Miguel Salmerón. Madrid: Cátedra, 2000. Impreso.
- San Pedro, Diego de. *Cárcel de amor; Tractado de amores de Arnalte y Lucenda; Sermón*. Ed. José Francisco Ruiz Casanova. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- Shakespeare, William. *El cuento de invierno*. Ed. Ángel-Luis Pujante. Madrid: Austral, 1999. Impreso.
- Skau, Michael. "La belle dame sans merci", *Dictionary of literary themes and motifs*. Ed. Jean-Charles Seigneuret. Nueva York: Greenwood Press, 1988, pp. 169-175. Impreso.
- Tyrrell, William Blake. *Las Amazonas: un estudio de los mitos atenienses*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.
- Unamuno, Miguel de. *La tía Tula*. Introd. José Carlos Mainer. Madrid: Alianza, 1987. Impreso.
- Vega, Garcilaso de la. *Poesía completa*. Ed. Juan Francisco Alcina. Madrid: Espasa-Calpe, 1999. Web. 10 feb. 2017  
<<http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/versos/cancion03.htm>>.

## **La construcción de los sueños y la realidad en de la poesía de Luis García Montero**

Lily Richards, Saint Louis University, Madrid Campus

**RESUMEN:** Este artículo analiza tres poemas escritos por el autor granadino Luis García Montero, usando para ellos citas de las dos partes originales de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, así como tres recursos que debaten la imaginación, la cordura y las aventuras del famoso caballero Don Quijote para apoyar el argumento de que es posible pertenecer a más de una realidad. El poema “Las confesiones de Don Quijote” es el principal enfoque del artículo, que luego nos lleva al discurso y al análisis de dos poemas más del libro de Montero *Habitaciones separadas*, “Aunque tú no lo sepas” y “Compañero”.

**Palabras clave:** Luis García Montero, *Don Quijote de la Mancha*, *Habitaciones separadas*, poesía española, realidad, sueños.

**ABSTRACT:** This article analyzes three poems written by Granadan author Luis García Montero by using quotes from the original two books of *Don Quijote de la Mancha* written by Miguel de Cervantes as well as three sources that debate the imagination, sanity and the adventures of the famous knight Don Quijote to support the argument that it is possible to pertain to more than one reality. The poem “The confessions of Don Quijote” is the main focus of this article, which later leads into the discussion and analysis of two additional poems from Montero’s book, *Habitaciones separadas*, “Aunque tú no lo sepas” and “Compañero”.

**Keywords:** Luis García Montero, *Don Quijote de la Mancha*, *Habitaciones separadas*, Spanish poetry, reality, dreams.

## La construcción de los sueños y la realidad en de la poesía de Luis García Montero

En el día a día estamos constantemente rodeados de realidad. Todo lo que pasa mientras que pensamos, nos preocupamos y llevamos a cabo nuestra vida cotidiana forma parte de la realidad. Sin embargo, surge la pregunta de si lo que vemos durante nuestra vida cotidiana es igual a lo que los demás ven en la suya. Es decir, si nuestra percepción de la realidad es igual a lo que la gente percibe. Con esta pregunta uno puede pensar en el libro *Don Quijote de la Mancha*, donde vemos a un hombre que percibe y ha decidido ver el mundo de otra manera particular y fantasiosa. Aunque no es una realidad que otros puedan ver y que a veces ni siquiera puedan llegar a entender, esto no quiere decir que no exista de algún modo. Miguel de Cervantes dijo: “El sueño es alivio de las miserias de los que las tienen despiertas.” (*Don Quijote de la Mancha*, Parte II: LXX, p. 605) Esta cita explica el deseo de no vivir en una realidad que uno no puede cambiar. Los sueños son una forma de escapar y vivir una existencia que, aunque no sea real para los demás, es muy real para el soñador.

Luis García Montero nació en Granada en 1958. Es un poeta reconocido que ha publicado muchos libros y ha sido galardonado con varios premios de poesía. Su obra mezcla la modernidad y lo cotidiano con los deseos y las acciones de los seres humanos. Su poesía no tiene datos escondidos, tiene una forma sencilla para que todos la puedan leer y disfrutar. Hay un poema suyo muy impresionante: “Las confesiones de Don Quijote”. En este ensayo quiero relacionar dos poemas más de Luis García Montero de su libro *Habitaciones Separadas*, escrito en 1994, demuestran la creación de una realidad dentro de los sueños. Los poemas son “Aunque tú no lo sepas” y “Compañero”.

El poema “Las confesiones de Don Quijote” pertenece al libro de Montero *La intimidad de la serpiente*. El texto empieza con la declaración de que la mayoría de la gente no le llama por su nombre, pero también menciona su asociación con la rebeldía. Don Quijote es conocido como un loco por las aventuras que tiene y que transforma en otra cosa más quimérica. “El título de un pobre caballero, / de una triste ilusión, / y me recuerdan hoy / por el delirio de mis noches, / alunado, valiente / en la cabalgadura de los sueños / al confundir gigantes y molinos.” En estos versos Montero ha escrito cuatro palabras que tienen que ver con la creación del mundo quijotesco: ilusión, delirio, sueños y confundir. En el libro *Don Quijote de la Mancha* transcurren algunas escenas en las que vemos claramente que para una persona algo puede existir de verdad mientras que para otra no. Unos ejemplos serían por supuesto la imagen de Dulcinea del Toboso y, como Montero ha mencionado aquí, el ejemplo clásico que todos conocen, los molinos de viento. Por ende, esta es una escena muy concreta

donde Don Quijote explica que no toda la gente percibe la realidad de la misma manera: “Eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecía otra cosa.” (*Don Quijote de la Mancha*, Parte I:25, p. 346) Como he mencionado antes, Montero relaciona a Don Quijote en su descripción al principio del poema con la rebeldía. Es cierto que Don Quijote fue un rebelde porque “no realiza una mala interpretación de los sentidos (no es loco), sino que su locura consiste en no querer ver la realidad, que el mundo de la fantasía es más fuerte que el de la realidad.” (González, 164)

Más adelante en el poemario “No le resulta fácil / convivir con el nombre de las cosas. / El dolor y el desvelo / convierten los rebaños en batallas, / las cuevas en enigmas / y la fealdad inhóspita en belleza.” Montero ha descrito algunas de las aventuras que realiza Don Quijote, en las que la gente a su alrededor exclama y señala que él no es racional. “La realidad le sirve a Cervantes para crear un modelo de ficción posible y la ficción resultante se transforma en realidad profunda de dimensión humana trascendente.” (González, 161) Seguro que todos hemos tenido un sueño alguna vez que nos ha afectado bastante. Por ejemplo, un sueño en el que no pudimos levantarnos, en el que hemos estado atrapados en otra dimensión, uno en que no pudimos distinguirlo de la realidad. Cuando soñamos, los seres humanos usamos los cinco sentidos: gusto, tacto, vista, olfato y oído. A veces también experimentamos un momento fugaz, un *déjà vu*, que nos hace dudar sobre la frontera que separa los sueños de la vida despierta. “El episodio de la cueva de Montesinos, considerado inverosímil por Cervantes en un claro juego de ficción, podría interpretarse como un cuadro de delirio orgánico tóxico o como un caso de evidente intertextualidad clásica con signo paródico... Más tarde preguntará a la “Cabeza Encantada” de don Antonio Moreno, si fue verdad o sueño lo que él le contó que le había pasado en la cueva.” (González, 167)

La siguiente parte del poema dice: “Hermosa y respetable es la locura, / como la débil caridad del sueño, / hasta que descubrimos / las razones del Duque, / que invita al soñador y hace volar al loco / para fundar las normas de su corte, / las risas y los pleitos / que pudren corazones cortesanos.” Aquí, Montero está hablando sobre el Castillo de los Duques donde la gente se burla de Don Quijote y Sancho cuando suben a Clavileño, el caballo de madera que supuestamente posee poderes mágicos. Lo interesante de esta parte del libro es que es Sancho quien percibe la realidad de otra forma. Sancho y Don Quijote tienen los ojos tapados, pero la gente que está con ellos hace mucho ruido y ayuda a crear la sensación de volar. Don Quijote dice que nada ha pasado. Piensa que están en la realidad y la gente está de acuerdo, pero el caso de Sancho es diferente: “Yo señora, sentí que íbamos, según mi señor me dijo volando por la región del fuego” (*Don Quijote*, Parte II, 41, p. 373). Don Quijote duda de la veracidad



de la explicación de Sancho, dice: “O Sancho miente o Sancho sueña” (*Don Quijote de la Mancha*, Parte II: 41). Esto es un ejemplo clásico de la qui jotización de Sancho Panza.

Luego, el poema demuestra cómo don Quijote sale de su “sueño” y entra en “la realidad” de todos. “Soy Alonso Quijano. / Yo recordé mi nombre en Barcelona, / después de ver el mar, de visitar la imprenta / y descubrir la farsa de mi vida / en la hospitalidad de los que hoy / repiten sin saberlo aquel destino / por el que me humillaban.” Su razón para estar en el mundo de los fantasmas ha llegado a su fin. Es interesante que muere justo cuando regresa a su pueblo natal. Después de despertar y rechazar su alter ego, Don Quijote muere como Alonso Quijano. Esta situación recuerda a unas líneas de *La vida es sueño*: “¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño: / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son.” (Calderón de la Barca, p. 76, Jornada II, Escena XIX).

Más tarde en el poema vemos un cambio. No se habla solamente de Don Quijote, sino de un poeta. “Esta tarde de junio y de San Juan, / en esta solitaria habitación de hotel que nos buscó el azar de la poesía, / regreso a Barcelona, / a importunarte con mis confesiones, / porque sigues ahí, / en lugar de la ficción, / suspenso una vez más, / delante del papel, / con el bolígrafo apuntando al cielo, / la mano en la mejilla / y el codo en el bufete.” Parece que Don Quijote está hablando con un poeta que está en un hotel intentando escribir. “Se focalizan así las peripecias nominales de un personaje literario con una doble dimensión ficticia: si Quijano nombra al hombre real o común, al creador responsable de su inventado alter ego, don Quijote nombra al personaje creado, al arquetipo, al soñador soñado. Se trata en realidad de dos nombres para un solo rostro, ya que la voz que se adueña del discurso –a pesar del engañoso título –no es la del mito sino la del hombre común, que se busca en el espejo deformado de su creación.” (Laura Scarano, p. 657)

Don Quijote habla con un “yo” poético al poeta y le dice que si quiere entenderlo, tendrá que echar un vistazo al mundo donde vive para entender lo que pasa en su propio tiempo. “Porque resulta hermosa y respetable / la caridad del sueño, / se han celebrado mucho mis hazañas. / Pero si quieres verme, / más allá de los himnos de mi triste figura, / y saber cómo fui / en el paisaje oscuro de mi tiempo, / o cómo soy ahora / entre las libertades de tu siglo, / abre el balcón y asómate a las Ramblas.” Graciela Ferrero ha escrito:

Una particularidad de “Las confesiones de don Quijote” es no solo la creación de una voz poética diferente (la de Alonso Quijano) sino la presencia activa de su interlocutor, identificable con el sujeto lírico en su figura de poeta, que aparece representado en un segundo plano y se convierte así en el primer beneficiario de la confianza del personaje cervantino. (Graciela Ferrero, 72)

Los últimos versos del poema dicen: “Como la rebeldía de la gente / que se atreve a vivir / fuera de las haciendas encantadas.” Esto nos propone la pregunta: ¿es más fácil vivir en el mundo de los sueños o más difícil vivir fuera? Este poema es ingenioso, no solamente porque cuenta desde el punto de vista de Don Quijote, sino por la manera en que lo hace. Don Quijote está analizando su propia locura y cordura y eso a su vez nos obliga a preguntarnos sobre la nuestra. Las razones por las que soñamos ciertas cosas son infinitas, pero es algo que nos une ya que todo el mundo sueña con algo. Pero continuemos con el tema de los sueños y la realidad a través de dos poemas más de Luis García Montero.

El primer poema que quiero analizar y comparar con “Las confesiones de Don Quijote” es “Compañero” de *Habitaciones separadas*. Es un poema que trata de los motivos de los sueños. “Cada cual tuvo entonces un origen distinto. / Yo sé dónde acabaron nuestras revoluciones, / ¿Pero dónde empezaban nuestros sueños?” (Montero, 201). Aquí la voz del poema parece decirnos que cada persona tiene sus raíces propias y que sabe dónde terminan “nuestras revoluciones”. Es decir, nuestras luchas, metas y logros. Luego, se pregunta acerca de “dónde empezaban nuestros sueños”. Esta pregunta puede ser contestada con otra pregunta, ¿por qué soñamos? Graciela Ferrero comenta en un artículo escrito sobre “Las confesiones de Don Quijote”: “No puede dejar de reconocerse, en este punto, el aporte de otro poeta-narrador metaficcional: Borges, en Sueña Alonso Quijano: El hidalgo fue un sueño de Cervantes / y Don Quijote un sueño del hidalgo...” (Graciela Ferrero, 75). Eso nos incita a preguntarnos acerca de qué le habrá pasado a Cervantes para crear el mundo onírico que pertenece a Don Quijote. La respuesta está clara en varias partes del libro: el dolor y el sufrimiento. Todo esto nos conduce a hacernos todavía otra pregunta, ¿por qué Luis García Montero ha escrito “Compañero”? Jesús Fernández Palacios, amigo de Montero, nos cuenta en *Habitaciones separadas*: “Pues reflejan su sincera solidaridad con el dolor humano, en este caso con el dolor de mis hijos (Ramón y Pablo) y con el mío propio porque ese día perdimos al ser que más queríamos los tres, la madre de ellos y mi esposa.” (Montero, 204)

El artículo “*Alonso Quijano o el elogio de la cordura*”, escrito por Laura Scarano, hace la pregunta:

¿Qué tipo de cordura reivindica su singular experiencia de enajenación? No la cordura nacida de un conformismo chato ni de la resignación amarga de nuestros límites humanos, sino la cordura que paradójicamente nos permite soñar otros, mejores, pero desde nuestro lugar doméstico, sin traicionar nuestra realidad material humana. (Laura Scarano, p. 658)

A veces la gente no quiere admitir que tiene sueños rebeldes porque no quiere ser percibida como alguien que no cabe dentro de las normas sociales. Es más seguro soñar desde dentro de las comodidades del hogar, donde nadie nos juzga de inconformistas o rebeldes. Aunque es más fácil y más beneficioso socialmente actuar como los demás, a veces todo lo que necesitamos es un poco de imaginación para marcar la diferencia. El tema de los sueños es importante en la obra de Montero porque el poeta reconoce que la vida onírica constituye una parte indispensable de la naturaleza humana. Un comentario que hizo Juan Felipe Robledo en *Habitaciones separadas* dice que “la corporeidad de lo imaginado y pensado, es un asunto recurrente en la poesía de Luis García Montero.” (*Habitaciones Separadas*, 161).

El segundo poema de *Habitaciones separadas* que quiero comparar con “Las confesiones de Don Quijote” es “Aunque tú no lo sepas.” Después de varias lecturas entendí que en realidad trata sobre la imaginación y los sueños. Trata de una persona que está enamorada de alguien que no está presente en su vida real. “Aunque tú no lo sepas / como la luz de un sueño, / que no raya en el mundo pero existe, / así he vivido yo, / iluminado / esa parte de ti que no conoces, / la vida que has llevado junto a mis pensamientos.” Esta persona pertenece y existe en sus pensamientos. Vive una vida dentro de la realidad fantástica que ha creado. Un mundo donde puede amar a esta persona y esa persona le devuelve ese amor. “Y aunque tú no lo sepas, yo te he visto / cruzar la puerta sin decir que no, / pedirme un cenicero, curiosear los libros, / responder al deseo de mis labios / con tus labios de whiskey”. Otra vez surge el hecho de cuando soñamos usamos los cinco sentidos, podemos tocar, escuchar, oler, ver y hablar con la gente. Estos son los elementos de los sueños que hacen que dentro de ellos cualquier cosa sea posible. Es una forma de realidad construida; es real, pero a su manera.

Más adelante dice: “Aunque tú no lo sepas te inventaba conmigo, / hicimos mil proyectos, paseamos / por todas las ciudades que te gustan, / recordamos canciones, elegimos renunciadas, / aprendiendo los dos a convivir / entre la realidad y el pensamiento.” En la edición de *Habitaciones separadas*, se incluye un homenaje de varios comentarios críticos después de cada poema. Por ejemplo, en esta cita el crítico Fabio Morábito comenta que “solo se ama espionando, velando el sueño del otro, ese otro que solo es amado en la medida que nos ignora porque despierta siempre en otra vida, la verdadera vida” (*Habitaciones separadas*, 160). Vemos que el sujeto lírico del poema tiene recuerdos de una persona que nunca existió fuera de su propia imaginación.

Las últimas líneas del poemario dicen: “Espia a la sombra de tu horario / o en la noche de un bar por mi sorpresa / así he vivido yo, / como la luz del sueño / que no recuerdas cuando te despiertas.” Todo fue un producto de la imaginación. El amante no recuerda por

qué no ha pasado dentro de su realidad. “Realidad y pensamiento, realidad y deseo, son potencias entrelazadas y análogas convocadas por el amante de amores imposibles que escribe este poema” (*Habitaciones separadas*, 161).

Esto se relaciona con Don Quijote y sus confesiones, “el dolor y el desvelo / convierten los rebaños en batallas, / las cuevas en enigmas / y la fealdad inhóspita en belleza.” Como Cervantes, “nos induce a replantearnos y a considerar lo que es la realidad y lo que es ficción o fantasía.” (González, 161) Don Quijote no fue una persona real, es un personaje que Alonso Quijano inventó para escapar del tiempo en que estaba viviendo en España y tener las aventuras de un caballero andante. Toda la gente pensaba que era un loco pero en su realidad no fue así. Alonso Quijano no ha formado solamente a Don Quijote, sino sus aventuras también. En nuestra percepción de la realidad esto es una locura, pero en la de él fue totalmente diferente, hasta parecer real.

“Don Quijote, a pesar de su lucha, se transforma en una tentativa fracasada, en el símbolo de la frustración de todos los esfuerzos humanos en la vida... Su lucha y su fracaso nos anuncian y advierten que la realidad resulta estrecha y vacía para nuestros sueños e ideales, que el hombre y la tierra no han sido agotados y el camino que queda por recorrer es un destino incierto hacia nuevos horizontes” (González, 173). Cuando rechazamos los sueños estamos forzados a enfrentar la realidad aunque no queramos, a pesar de que queramos y a pesar del mundo ideal donde quisiéramos vivir. Vemos esta idea reflejada en los tres poemas de Luis García Montero que hemos visto: la construcción de un mundo onírico donde tenemos la libertad de crear lo que queremos y en el que creemos tanto que sentimos que realmente existe. A veces tenemos que andar sonámbulo dentro de la vida real para descubrir quiénes somos y después volver al mundo, o como dice Luis García Montero, “fuera de las haciendas encantadas”.

### **Obras citadas**

Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Clásicos Universales Planeta, Barcelona, 1981.

Cervantes Saavedra, Miguel, edición de John Jay Allen. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote De La Mancha*. Vol. I. Madrid: Cátedra, 2011.

Cervantes Saavedra, Miguel, edición de John Jay Allen. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote De La Mancha*. Vol. II. Madrid: Cátedra, 2011.

González, Ángel Rodríguez. "Realidad, Ficción Y Juego En El Quijote: Locura-Cordura." *Revista Chilena De Literatura* 67 (2005): 161-75. *JSTORE*. Web. 19 Nov. 2016.

Ferrero, Graciela. “Una poética encubierta: Las confesiones de Don Quijote, de Luis

García Montero.” *Ediciones UNL* (2015): 69-78. Web. 19 Nov. 2016.

Montero, Luis García. *Habitaciones separadas*. Edición de Juan Carlos Abril. Madrid: Visor Libros, 1994.

Montero, Luis García. "Las Confesiones De Don Quijote”. *Leer El Universo*. 24 de Mayo de 2010. Web. 01 Dec. 2016.

Scarano, Laura. “Alonso Quijano o el elogio de la cordura (*Las confesiones de Don Quijote* de Luis García Montero).” *El Quijote de Buenos Aires* (2006): 655-60. Web. 19 Nov. 2016.

## **La autoficción en la narrativa epistolar actual**

Patricia Urraca de la Fuente, UNIZAR

**RESUMEN:** Existen ya algunos estudios que apuntan al auge de la narrativa epistolar en la literatura actual. Los trabajos de Ángeles Encinar (2000), y Carmen Valcárcel (2012), Ana Luisa Baquero Escudero (2003) o Ana Rueda (1995), ponen especial atención en la narrativa breve y en las novelas epistolares escritas por mujeres. Dentro del resurgir de un género que se circunscribía a la temática sentimental en sus orígenes y con unas estructuras formales establecidas, desde 1975 aparecen diferentes narraciones que tratan de ir más allá de las convenciones temáticas y formales del molde epistolar tradicional, aunque continúen sus funciones básicas. En esta nueva corriente epistolar destaca, entre otros aspectos novedosos, el tratamiento de la autoficción por parte de algunos autores, como Carmen Martín Gaité, estudiada ampliamente por José Teruel (1997), en la narrativa de Carmen Riera o en Juan José Millás, entre otros.

La autoficción a través de la narración epistolar intenta superar la búsqueda de verosimilitud y surge de la intención de borrar las fronteras entre literatura y realidad, de invitar al lector a situarse ante una ficción que puede estar basada en hechos reales y autobiográficos, ir hacia la literaturización de la vida y la exposición en la trama del proceso de creación de la novela misma.

Este trabajo es un breve resumen de parte de una investigación que se encuentra en proceso de desarrollo en la futura tesis doctoral “Estudio de la novela epistolar española: de 1975 a la actualidad”, dirigida por el Dr. Luis Beltrán Almería y el Dr. Enrique Serrano Asenjo.  
**Palabras clave:** autoficción, narrativa epistolar.

**ABSTRACT:** There are already several researches pointing out at the rise of epistolar narrative in today's literature. The works by Ángeles Encinar (2000), and Carmen Valcárcel (2012), Ana Luisa Baquero Escudero (2003) or Ana Rueda (1995), focus especially on the short narrative and epistolary novels written by women. Within the revival of a genre which, in its origins, was circumscribed to sentimental themes and had already established its formal structures, there appear since 1975 different narrations aiming to overpass the thematic and formal conventions of the traditional epistolar pattern, despite its basic functions being complied with. Among many innovative aspects in this new epistolar trend, the treatment of self-fiction by some authors stands out, such as Carmen Martín Gaité, who has been extensively studied by José Teruel (1997), the narrative of Carmen Riera or Juan José Millás, among others.

Self-fiction tries, through the epistolary narrative, to overpass the quest for verosimilitude and arises from the attempt to blur the borders between literature and reality, to invite the readers to place themselves before a fiction that may be based on real and autobiographical events, to go towards the fictionalization of life and the exposure in the plot of the creative process of the novel itself.

The paper is a summary of an in-progress research which is part of the doctoral thesis “A Study of the Spanish Epistolar Novel: from 1975 to Now” directed by Luis Beltrán Almería, PhD. and Enrique Serrano Asenjo, PhD.

**Keywords:** self-fiction, epistolar narrative.

## La autoficción en la narrativa epistolar actual

### Introducción

Cualquier estudio que se proponga analizar aspectos de la narración en forma epistolar nos parece que debe partir ineludiblemente de unos presupuestos que obligan a comenzar con la delimitación de este subgénero, tipo o especie de narración, así como de su clasificación dentro de los géneros literarios<sup>10</sup>. ¿O no literarios? Desde sus orígenes, la narración epistolar se entrecruza con la epistolaridad real, ya que tanto en una como en otra la literaturización de la vida, el autobiografismo y los conceptos de ficción y realidad quedan desdibujados.

Si leemos hoy *Las cartas de Abelardo y Heloísa* nos encontramos ante una historia completa, con sentido propio, ante la cual poco importan las controversias de la crítica por esclarecer si se trata de ficciones literarias creadas, de personajes ficticios o si son verdaderas misivas escritas por emisores y destinatarios reales que vivieron en el siglo XII. En el siglo XVII las *Cartas de la monja portuguesa* fueron leídas como reales, escritas por la monja Mariana Alcanforado. Carmen Riera ha prologado *Las cartas de Abelardo y Heloísa* y Carmen Martín Gaité las de la pseudo-Mariana, precisamente dos de las autoras que participan de la autoficción en la narrativa epistolar actual.

La cuestión de la autoficcionalidad, desde luego, es muy compleja pero está estrechamente relacionada con el lector pues, según Pozuelo Yvancos (1993: 51) con él debe establecerse un acuerdo: “lo creíble lo es si es estéticamente convincente. Lo maravilloso no es verdadero ni falso, lo fantástico se dirime en la credibilidad de la obra poética”.

Una novela o narración epistolar se nos presenta a los lectores como el tipo de narración más creíble. Cuando leemos epistolarios reales de grandes escritores, es difícil, en ocasiones, no sentir la misma fascinación que se siente ante una obra literaria. Dejando de lado el interés filológico, poco importa si la cotidianeidad relatada en las misivas fue historia real o es invención ficticia. Somos absorbidos por el relato de sus vidas y su entorno desde sus propias voces y olvidamos si detrás del emisor hay persona real o personaje ficticio. Pensemos en los epistolarios del 27, las cartas de Federico García Lorca y su entorno deslumbrante, las cartas

---

<sup>10</sup> Ana María Navales (1977: 3) inicia con palabras parecidas su tesis doctoral *Estudio sobre novela epistolar española*: “El primer problema que se plantea al tratar de estudiar la novela epistolar es su definición. Evidentemente, y a pesar de que un sector de la crítica tiende a considerarla como un género, se trata de una especie que tiene en común el uso de un mismo instrumento literario: la carta como medio de expresión.” Creemos lícito iniciar esta comunicación al menos citando a pie de página que la futura tesis doctoral en la que se enmarca el presente trabajo, está pretendiendo ser *a priori* una humilde continuación del insigne trabajo llevado a cabo por Navales. La autora realizó una titánica labor al realizar un exhaustivo y completo análisis de todas las novelas epistolares españolas desde sus inicios a la presentación de su tesis.



cruzadas de Salinas y Guillén en el exilio o las apasionadas cartas de amor de Emilia Pardo Bazán a Galdós o Aleixandre a Carlos Bousoño, recientemente publicadas.

### **La autoficción en la narrativa epistolar actual**

*El abrecartas* (2006) es una compleja novela epistolar denominada por su autor, Vicente Molina Foix, “novela en cartas”. Se convierten en ella en personajes literarios a personas reales: precisamente Vicente Aleixandre y Carlos Bousoño o Federico García Lorca, que reciben, escriben o son referenciados en cartas ficticias junto a otros personajes literarios transformándose así la realidad en ficción, realizando el proceso inverso. Vicente Molina Foix recibió el premio Nacional de Narrativa con esta novela. Ya desde su primera novela *Museo provincial de los horrores* (1970) se incluye un autorretrato del autor empírico<sup>11</sup>. En 2014 también se publican unas memorias literaturizadas a cuatro manos con el poeta Luis Cremades que se materializan en la novela *El invitado amargo*. En ella también aparecen fragmentos de misivas que no sabemos si pertenecen a la relación sentimental real entre los escritores o si han sido escritas para la novela formando parte de la ficción. Molina Foix ha manifestado también, como Riera o Martín Gaité, la importancia de las cartas en sus vidas y en sus obras.

La pretensión de la narración epistolar, su razón de ser, el porqué de elegir esa fórmula narrativa tiene como punto de partida la búsqueda de la credibilidad y la verosimilitud, pues esa creemos que es su principal función como artificio literario desde sus orígenes. Posteriormente, en la evolución de la novela en el siglo XX también será clave como fórmula de eliminación de la omnisciencia.

Otra de sus razones de ser más específicas es la de otorgar al lector un análisis de los sentimientos y psicología del personaje emisor mucho más profundos, sinceros y directos, pues llegan hasta él directamente desde su articulación en una comunicación directa narrador-narratario. Se puede, incluso, llegar a sentir cierto pudor al enfrentarte a la carta de un emisor que dirige un mensaje estrictamente privado del que no somos destinatarios reales: nos invade una inquietante sensación de intromisión en la privacidad al sentirnos receptores ilegítimos. Esta comunicación directa ha sufrido una evolución observable desde el nacimiento de la novela epistolar, pero ya en sus primeras manifestaciones es utilizada con esas funciones tan específicas e inherentes. Conviniendo con María Luisa Baquero Escudero (1988: 112) que

---

<sup>11</sup> Para el análisis del autorretrato en *Museo provincial de los horrores*, remitimos al estudio de Laura Silvestri “Vicente Molina Foix o el autorretrato de un novelista” en *La novela española actual: autores y tendencias*, editado por Alfonso del Toro (1995).

*Procesos de cartas de amores* de Juan de Segura es la primera novela epistolar europea<sup>12</sup>, no quedan dudas de que fue su función “primitiva” y más destacable desde sus albores:

Es precisamente el manejo exclusivo de la epistolaridad lo que provee a Segura de un excelente medio para conseguir reflejar al máximo, los sentimientos e interioridades de sus personajes (...) es la plena adopción de tal artificio lo que convierte al *Proceso* en el primer intento en la literatura española para conseguir una representación más realista de la psicología amorosa.

La novela epistolar siempre ha estado ligada a lo sentimental, pero nos ocupamos aquí de narración epistolar actual. Creemos que la elección del molde epistolar en la actualidad, aunque continúa con sus funciones de análisis de la psicología del personaje y búsqueda de la verosimilitud, da un paso más. Se trata de la evolución y superación de la sentimentalidad con la que se consolidó el género con *Las penas del joven Werther* de Goethe, *Pamela* de Richardson, *Las amistades peligrosas* de De Laclos o nuestra *Pepita Jiménez* de Juan Valera.

En España, la “renovación” de la novela epistolar arrancaba ya con los grandes innovadores de la novela del XX español<sup>13</sup>: Unamuno con *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* o Max Aub, con *Juego de cartas*, que ya se alejaron de lo sentimental, siguiendo las pautas iniciadas en el XIX por Benito Pérez Galdós, con *La incógnita*.

La eliminación del autor, la negación incluso de su autoría y la declaración de ser “mero transcriptor” es también un rasgo común en los inicios de la novela epistolar y lo sigue siendo en su desarrollo en toda Europa en los siglos XVIII y XIX, siempre en beneficio de la verosimilitud. Pero también encontraremos este clásico artificio en obras de finales del siglo XX calificadas como experimentales, como en el caso de la primera novela de Juan José Millás, *Cerberos son las sombras*, de 1975. Dice Millás sobre su obra respecto del experimentalismo en la narración<sup>14</sup>:

Cuando escribí *Cerberos son las sombras*, la presión del experimentalismo era muy fuerte. Para acabar con una novela bastaba calificarla de lineal o de costumbrista. Si la consideraban lineal y costumbrista a la vez, estabas listo. Digo a veces (medio en broma, medio en serio) que al

---

<sup>12</sup> Navales ya había señalado este hecho en su tesis, citando a uno de los primeros y únicos estudios de novela epistolar existentes en el momento, el de Kany, que rezaba: “incredible as it may appear to many, the first modern epistolary novel in prose was produced on Spain soil (Juan de Segura's *Proceso de cartas de amores*, 1548)”.

<sup>13</sup> Ana María Navales (1977: 443) dedica una explicación a esta evolución iniciada a finales del XIX y principios del XX y arguye que “junto a la simple coexistencia del recurso epistolar con las nuevas conquistas de la técnica novelesca, se observará una mixtificación del artificio, permeable a las transformaciones técnicas”.

<sup>14</sup> [http://www.elcultural.com/articulo\\_imp.aspx?id=23897](http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=23897)

releer el manuscrito y comprobar que tenía argumento (algo muy perseguido entonces) me quedé espantado.

Pero Millás eligió el molde epistolar. No quería ser ni lineal ni costumbrista y eligió la carta como artificio narrativo para insertar su ficción, lo elige como artificio de modernidad, pues le resulta un modo cómodo de presentar una narración lineal que se plantea como innovadora.

Por otra parte, es también el propio Millás quien reconoce sin pudor el autobiografismo de su obra:

    Mi primera novela, *Cerberos son las sombras*, era muy autobiográfica, tanto que tuve ataques de pánico. En aquella novela que me dio el premio Sésamo yo me sentí muy expuesto. Me aterraba qué pensarían mis padres al leerla.

Dice Todorov que escribir una carta es, para los personajes, “una muestra de intimidad”, y se basa en la ausencia de uno de los interlocutores. Patrizia Violi (1987) lo llama “la intimidad de la ausencia” y que en *Cerberos son las sombras*, se manifiesta con las repetidas referencias al acto de escritura y el presente desde el que se escribe la epístola. Según Sobejano, Millás “tiene” ya a la metanovela con *Cerberos*. Así esta primera obra de Millás quedaría dentro de la corriente de la “metanovela”, donde se produce “la rivalidad entre la vida y la escritura, con la victoria de esta última”. Literaturización de la vida, en definitiva, a través de la carta.

La fórmula epistolar tiende a confundirse con otras narrativas del yo, como el diario íntimo y las memorias pero en ambos existen coordenadas que, si bien también participan por supuesto del autobiografismo, se alejan de lo novelesco y de la autoficción.

Las cartas tienen un cierto “don de la ubicuidad” que no poseen otras narrativas del yo. Las epístolas pueden pasearse libremente del presente al pasado o referirse al momento actual y hablar del futuro desde el presente de la enunciación, lo que Genette llama en *Figuras I* “la verosimilitud artificial”. Esta es una de las características esenciales de la novela epistolar, ya que de ella se deriva uno de sus rasgos más destacados para reconocerla y delimitarla, e incluso utilizarla como rasgo determinante para clasificarla como tal: el doble plano ficcional. Así, para la autoficción esa duplicidad resulta muy útil porque se pone al servicio del “pacto autobiográfico”.

Señala José María Merino (1989:135), que lejos del narrador impersonal, irresponsable y ajeno que se ejerce cuando las cosas se cuentan desde la tercera persona:

    al narrar desde el <<yo>> se lleva a cabo una experiencia extraña, más adscribible al campo del delirio que al de la cordura, ya que el escritor utiliza una voz que parece provenir directamente de su propio testimonio y que, sin embargo,

pertenece sin remisión al testimonio de un personaje imaginario, apócrifo... Se trata de la voz de un *doble* y, según mi parecer, parte del hechizo de escribir desde la primera persona proviene, precisamente, de lo que tiene de misterioso experimentar tal desdoblamiento.

Las relaciones vivenciales que los escritores de novelas epistolares clave mantienen con su obra ya son claras desde *Werther* y *Pepita Jiménez*, donde Goethe y Valera, a modo de ejemplo sencillo, literaturizan sin ambages en sendas obras asuntos extraídos de su biografía o cercanos a la vivencia personal. Sucede lo mismo en novelas epistolares de segundo orden, como las de Mor de Fuentes, donde también se da este hecho biográfico. Sin duda, en beneficio de la búsqueda de la verosimilitud, los autores usaron situaciones vividas y reales pero no se “autoficcionalon” como sí hacen los autores actuales, como hemos explicado en la obra de Millás y veremos a continuación en la de Carmen Riera. Ese es uno de los pasos que la narrativa epistolar actual da más allá de la narrativa epistolar tradicional.

Carmen Riera tiene una novela epistolar, que para ella es muy importante, llamada *Cuestión de amor propio* (1987). En su artículo “Grandeza y miseria de la epístola” (1989) se refiere precisamente a algunas de las cuestiones que estamos exponiendo. Además, Riera tiene también un interés muy especial en las cartas. No sólo editó las *Cartas de Abelardo y Heloísa*, como ya se ha comentado, sino que también es la gestora del archivo de cartas de Goytisolo en la Universidad Autónoma de Barcelona.

*Cuestión de amor propio* se inicia con la cita de los tres últimos versos del poema “Contra Jaime Gil de Biedma”. Este paratexto (tan típicos éstos en las novelas epistolares) en forma de cita funciona como prólogo de la novela de Riera y nos remite directamente a la persona-personaje, a lo público y a lo privado de la obra del poeta, a la lucha contra uno mismo. Ahí quiere situar Riera al lector desde el inicio de la obra, en la agonía de “sabernos personajes literarios... que podemos suicidarnos con romper una página”, parafraseando a García Montero, lo que Darío Villanueva llama “egocentrismo radical de la autobiografía” (1989: 210).

Riera borra las fronteras con la vida real deliberadamente: biográficamente nos está llevando a su grupo de amigos de la Escuela de Barcelona, sobre la que escribió su tesis doctoral en 1988 y de la que forma parte como autora, igual que la emisora de la carta de *Cuestión de amor* es una conocida escritora que se mueve en el mundo literario.

Carmen Martín Gaité publicó *Nubosidad variable* en 1992. En esta novela se alternan la carta y el diario de dos interlocutoras, Sofía y Mariana, que, a través de la escritura, reflexionan sobre su identidad. Según José Teruel (1997: 67) en el artículo cuyo título hace un

guiño a la autoficción existente en *Nubosidad* (“La ficción autobiográfica de tres mujeres”, las dos protagonistas y la misma autora):

nos situamos en el proyecto secreto de toda autobiografía: el arte pone orden en la vida (Lejeune , *Le pacte* ...) y ante dos asuntos recurrentes del discurso autobiográfico y su retórica: 1) La pendulación entre el tiempo de la experiencia y el tiempo de la escritura y 2) el pacto lector propiciado tanto por el enunciado como por la enunciación. El lector es invitado a leer cartas y páginas de un diario, como ficciones que remiten a una verdad sobre la naturaleza humana con fantasmas reveladores de un individuo y su relato secreto. Y es así mismo invitado a contemplar la propia gestación de la novela.

Carmen Martín Gaité se “autoficciona” en muchas de sus obras, no sólo en *Nubosidad variable*. Maria Vittoria Calvi (2012), experta en la autora salmantina, lo denomina “actitud autobiográfica”, la cual comparte precisamente también con muchos de sus personajes, en esa tendencia de la autora y de éstos de narrarse a sí mismos que comparte con el resto de autores mencionados, donde las cartas y escrituras del yo, géneros en los que el yo narrador “encuentra un lugar para la construcción identitaria.”

Por último, un breve apunte sobre la narrativa breve epistolar. Comentan Encinar y Valcárcel, en su introducción a *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010)*, que existe una amplísima variedad en las técnicas narrativas utilizadas en la narración breve actual, destacando el uso del relato en primera persona, de carácter intimista y confesional que nos acerca de nuevo a la autoficción pues relatan experiencias del escritor, del creador, con la firme convicción de llevar al lector a la confusión.

## **Conclusión**

Para finalizar, más allá de que es obvio para algunos estudiosos (Paul de Man, Barthes...), que toda narración de un yo es una forma de ficcionalización, hemos querido señalar a través de este trabajo cómo la autoficción, la ficcionalización de la propia existencia se plantea como una característica muy presente en la narrativa epistolar actual. Su función, en palabras de Molero de la Iglesia (2000) es “abrir dudas en el lector por parte de un escritor poéticamente interesado en hacer caer las barreras entre discurso histórico y ficticio”.

Concluimos así que es el molde epistolar uno de los más aptos para la literaturización de la vida, para utilizar el autobiografismo como materia literaria y que los conceptos de ficción y realidad se desdibujan a través de la forma elocutiva epistolar y mantenernos en la incógnita

–que además, no tendremos como lectores ninguna necesidad de despejar- de si lo leído sucedió o pudo suceder, de si fue literatura creada o fue historia y verdad.

## Obras citadas

- Baquero Escudero, Ana Luisa. *La voz femenina en la narrativa epistolar*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003.
- Calvi, María Vittoria, “Un cuento autobiográfico de Carmen Martín Gaité”. Ed. Encinar, Ángeles y Valcárcel Rivera, Carmen (ed. lit.). *En breve. Cuentos de Escritoras españolas (1975-2010)*, Madrid: Biblioteca nueva, 2012.
- Encinar, Ángeles. “La narrativa epistolar en las escritoras españolas actuales”, *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, M. Villalba Álvarez (coord.) Universidad Castilla-La Mancha, 2000, 33-50.
- Merino, José María, “La narración en primera persona”, *El oficio de narrar*. Ed. Marina Mayoral y Germán Gullón. Madrid: Cátedra, 1989.
- Molero de la Iglesia, Alicia, “Autoficción y enunciación autobiográfica”, *Signa*, 9, (2000), 531-551.
- Navales Viruete, Ana María, *Estudio sobre la novela epistolar española*, Zaragoza: Tesis inédita, Universidad de Zaragoza, 1997. E. permanente: <https://zaguan.unizar.es/record/13488/files/TESIS-2014-016.pdf>. 18-3-2017.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis, 1993.
- Riera, Carmen. “Grandeza y miseria de la epístola”, *El oficio de narrar*. Ed. Marina Mayoral y Germán Gullón. Madrid: Cátedra, 1989.
- Rueda, Ana. “Carmen Martín Gaité: nudos de interlocución ginérgica”, *La novela española actual. Autores y tendencias*. Kassel: Reichenberger, 1995, 303-343.
- Sobejano, Gonzalo. “Novela y metanovela en España”, *Ínsula*, 512-513 (1989), 4-6. Teruel, José. “La ficción autobiográfica de tres mujeres: *Nubosidad variable*”, *Confluencias*, 3, (1997) 64-72.
- Villanueva Prieto, Darío, “Para una pragmática de la autobiografía”, en *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*. Laussane: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991(201-208).
- Violi, Patrizia, “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar”, *Revista de Occidente*, 68 (1987) 87-99.