

Universidad de Huelva

Departamento de Filología Inglesa



Hibridación lingüística y cultural en autores norteamericanos de origen español

**Memoria para optar al grado de doctora
presentada por:**

Mercedes Guinea Ulecia

Fecha de lectura: 8 de febrero de 2016

Bajo la dirección de la doctora:

María Losada Friend

Huelva, 2016





Universidad
de Huelva

UNIVERSIDAD DE HUELVA

Mercedes Guinea Ulecia

Hibridación lingüística y cultural en autores norteamericanos de origen español

Tesis de doctorado

Programa *Enseñanza de Lenguas y Canon Literario Occidental*

Directora: María Losada Friend

INDICE

1. Introducción.....	5
2. Prudencio de Pereda y <i>Windmills in Brooklyn</i>	8
2.1. Vida y trayectoria literaria.	10
2.1.1. Nacimiento y familia 11	
2.1.2. Estudios, vocación literaria y activismo político..... 13	
2.1.2.1. Pereda, radical 14	
2.1.2.2. Hemingway: <i>The Spanish Earth</i> 16	
2.1.3. Guerra y adaptación..... 20	
2.1.4. Bibliotecario y escritor 23	
2.2. Escritos. 26	
2.2.1. Cuentos 28	
2.2.1.1. Los cuentos de Pereda en revistas, antologías y novelas..... 28	
2.2.1.2. Realismo y autobiografismo 32	
2.2.1.3. Los relatos españoles de Prudencio de Pereda 33	
2.2.2. Novelas 37	
2.2.2.1. <i>All the Girls We Loved</i> (1948)..... 37	
2.2.2.2. <i>Fiesta: A Novel of Modern Spain</i> (1953). 49	
2.2.3. Traducciones, reseñas y otros 73	
2.2.3.1. De Pereda, Traductor 73	
2.2.3.2. Crítico y polemista..... 77	
2.3. <i>Windmills in Brooklyn</i> 79	
2.3.1. El contexto histórico y cultural de la novela: los emigrantes españoles en los Estados Unidos 79	
2.3.1.1. La emigración española a Estados Unidos 80	
2.3.1.2. La colonia española en Nueva York..... 87	
2.3.2. Estudio literario 93	
2.3.2.1. Historia del texto 93	
2.3.2.2. Argumento y estructura 95	
2.3.3. Personajes 101	
2.3.3.1. El narrador 103	
2.3.3.2. El abuelo 105	
2.3.3.3. Agapito 108	
2.3.3.4. Otros personajes 112	
2.3.4. Temas 113	
2.3.5. Crítica y recepción..... 121	
2.3.6. Traducción y lenguas en contacto 124	
2.3.6.1. Lengua e identidad..... 125	
2.3.6.2. “He said in Spanish” 135	
2.3.6.3. En español en el original. 142	
2.3.6.4. Texto híbrido y traducción. 150	
3. Felipe Alfau y <i>Locos</i> 157	
3.1. Vida de Felipe Alfau..... 160	
3.2. <i>Locos</i> . (1936)..... 178	
3.2.1. Historia del texto 178	
3.2.2. “Un autor a merced de sus personajes” 180	
3.2.2.1. Narrador y personajes 191	
3.2.2.2. Metaficción 201	
3.2.2.3. Novela y colección de relatos. 205	

3.2.2.4. Una meditación sobre la identidad	208
3.2.3. “An extraordinary land without present reality”: España en <i>Locos</i>	211
3.2.3.1. Alfau y España	211
3.2.3.2. El español en <i>Locos</i>	222
3.2.3.3. <i>Locos</i> y la literatura española	228
3.2.3.3.1. De la picaresca a Gómez de la Serna	228
3.2.3.3.2. Locura y magia en Toledo: la huella cervantina en <i>Locos</i>	238
4. Conclusión	248
5. Bibliografía	252
PRUDENCIO DE PEREDA	252
1. Obras de Prudencio de Pereda	252
2. Traducciones	252
3. Artículos y reseñas	252
4. Obras citadas	252
FELIPE ALFAU	261
1. Obras de Felipe Alfau	261
2. Fragmentos recogidos en antologías	262
3. Traducciones	262
4. Entrevistas	262
5. Obras citadas	263
Relatos de Prudencio de Pereda	268

1. Introducción

Hasta la fecha, la cultura de los españoles residentes en los Estados Unidos apenas ha recibido atención. Sólo iniciativas recientes como las promovidas por el profesor James D. Fernández en la New York University¹, que ha continuado en el terreno de la sociabilidad y la cultura los estudios que en su día iniciara Germán Rueda (1992) sobre la sociología de la inmigración española a los Estados Unidos. Explorado como parte de distintos proyectos de investigación sobre la cultura hispana en los Estados Unidos, como los dirigidos por Nicholas Kanellos, el conglomerado de centros culturales, circuitos teatrales y musicales, prensa, editoriales de carácter específicamente español está en gran medida aún por estudiar.

Otro tanto puede decirse de la literatura escrita por y sobre los inmigrantes y, en general, residentes españoles, un campo del que consideramos debe excluirse explícitamente, por muchos puntos de contacto que se puedan advertir con ella, el de la producción literaria del exilio español afincado en los Estados Unidos, por ejemplo la de Pedro Salinas, y no sólo por tratarse de grupos que responden a motivaciones muy diferentes (entre los inmigrantes hubo numerosos partidarios de la sublevación militar en 1936), sino por su carácter circunstancial. Tampoco incluimos a quienes trabajaron temporalmente en los Estados Unidos para después regresar a España donde eventualmente publicaron textos inspirados en su experiencia norteamericana, como Enrique Jardiel Poncela o, en el siempre abundante terreno de la literatura de viajes, Julio Camba.

La principal diferencia entre los pertenecientes a dichos grupos y los que son objeto de nuestro estudio es que estos últimos escribieron en inglés, una circunstancia que distingue a los que se sienten de paso en el país de destino y los que acaban integrándolo en su propio horizonte vital. La lengua constituye así una importante línea de demarcación y apunta a un hecho sobre el que bascula inevitablemente la vida de cualquier inmigrante, como es la integración en el país de destino. Por esa razón, las diversas modalidades de interacción entre el inglés y español que se observan en los textos nos parecen fundamentales a la hora de describir e interpretar el modo en que en

¹ Véase el proyecto de James D. Fernández y Luis Argeo. “Invisible Immigrants” (<https://www.kickstarter.com/projects/538868554/invisible-immigrants-spaniards-in-the-us-1868-1945>) y la página web “Spanish Immigrants in the United States” (<http://tracesofspainintheus.org/ny-ny>).

tales textos se aborda la cuestión de la identidad cultural, especialmente la del propio autor.

Acotado de ese modo el campo de estudio, los autores que son susceptibles de ser estudiados quedan reducidos apenas a dos.

El objetivo del primer capítulo es la novela *Windmills in Brooklyn* (1960), de Prudencio de Pereda (1912-1985). Antes de emprender su estudio, hemos tenido que reconstruir su biografía, pues apenas si se conservaban datos sobre su vida. Nacido en Nueva York de una familia de inmigrantes españoles, Pereda vivió y estudió en la ciudad e inició una carrera literaria marcada por la influencia de Hemingway y por la presencia de diferentes temas españoles, pero muy especialmente los toros y la Guerra Civil, según se puede observar en sus numerosos relatos, así como en novelas como *All the Girls we Loved* (1948) y *Fiesta* (1953), ambientada esta última en España y que el autor escribió a partir de los recuerdos de un breve viaje realizado en 1933. *Windmills in Brooklyn* recrea la infancia del autor en las calles del *borough* neoyorquino y la vida de los inmigrantes españoles, dedicados en su mayoría, al negocio del tabaco, incluyendo además las fiestas y actos de sociabilidad. La novela, de título inequívocamente cervantino, como la figura del personaje que lo inspira, se articula en parte como novela picaresca, especialmente en torno al personaje de Agapito, y refleja la asimilación por parte del autor de la tradición literaria española. Un aspecto importante de la novela es el modo en que el autor combina el inglés y el español para describir la hibridación cultural de la comunidad en la que vive y sobre todo su propia perspectiva sobre la vida de dicha comunidad. Sobre esta misma comunidad se ofrece un resumen tomado de distintas fuentes que permite reconstruir el contexto histórico y social al que se refiere la novela.

El segundo autor es Felipe Alfau (1902-1999), quien, a diferencia de Pereda, ha acabado convirtiéndose, a raíz de su “descubrimiento” en 1988, en un autor conocido por su supuesto papel como precursor de la novela posmoderna gracias a la novela *Locos*, publicada en una fecha tan temprana como 1936. Se trata de una novela de carácter metaficcional y de ascendencia pirandelliana o unamuniana, basada en la rebelión de los personajes contra el autor. La biografía de Alfau era sólo conocida parcialmente gracias a algunas confesiones esporádicas hechas por el autor a Ilan Stavans, su principal estudioso, pero en nuestro estudio hemos descubierto nuevos y significativos datos que permiten nuevas interpretaciones de sus textos. Nacido y educado en España, aunque de familia dominicana, Alfau llegó con dieciséis años a

Nueva York donde su padre fue director del Diario *Las Novedades* (1876-1918), colaborando él mismo más adelante en *La Prensa* (1913-1963). Estudiante en Columbia y actor aficionado, Alfau hizo un breve viaje a España en 1923 que debió influir notablemente en los *Old Tales from Spain*, que publicó en 1929, y en *Locos*, que el autor pensaba publicar ese mismo año con el título *Madrileños*. La obra presenta, como se ha dicho, una singular estructura metaficticia y un no menos singular uso de los personajes que se estudian en un apartado específico. Otro apartado se dedica a la visión de España que presenta el autor y al uso de las voces españolas insertas en el texto, así como a la innegable presencia de la literatura española en el mismo, que explica, a nuestro juicio, algunas de las singularidades por las que se ha atribuido al autor la condición de precursor de la novela posmoderna.

En conclusión, creemos que ambos autores ilustran con sus novelas y, sobre todo con el uso que de la lengua hacen en ellas, la gran heterogeneidad de la cultura de los españoles en los Estados Unidos y se nos presentan como elementos esenciales de un nuevo campo de estudio que confiamos se vea expandido por nuevos y más profundos estudios

La autora del trabajo quiere expresar su agradecimiento a la profesora Dra. D^a María Losada Friend por sus certeros consejos y constante apoyo a lo largo del proyecto, e igualmente a Mary Ann Williard, de la Biblioteca de Bucknell University y a Francisca Folch, del Harry Ransom Center de la Universidad de Texas, Austin, por su generosa cooperación en la localización y reproducción de documentos relacionados con Prudencio de Pereda.

2. Prudencio de Pereda y *Windmills in Brooklyn*.

El objetivo del capítulo es el estudio de *Windmills in Brooklyn* (1960), novela del autor norteamericano de origen español Prudencio de Pereda (1912-1985). Se trata de una obra singular y hasta la fecha inédita en nuestra lengua, por estar ambientada en un medio social y cultural poco conocido en España, como es el de los emigrantes españoles en los Estados Unidos. El autor, por su parte, presenta un perfil no menos singular que la obra, no sólo por su condición de narrador norteamericano de origen español, condición que comparte con apenas media docena de otros escritores, sino por la relevancia que tienen en su obra los temas españoles y especialmente la Guerra Civil, tal como se puede apreciar en los relatos que escribió sobre la misma y en sus otras dos novelas, *All the Girls We Loved* (1948) y sobre todo *Fiesta* (1953), cuyo título nos habla de la proximidad del autor a la novelística de Ernest Hemingway, que ejerció sobre él un magisterio evidente. La novela se encuentra ubicada, pues, en un espacio que, debido a sus dimensiones, no ha sido hasta la fecha atendido ni por los estudios sobre literaturas en lengua inglesa, centrados más en la literatura de autores de origen latinoamericano, ni por los estudios de literatura española, más atentos habitualmente a las migraciones de españoles a Hispanoamérica y Europa a lo largo del siglo XIX y XX (bastante más numerosas que la norteamericana) y a la representación literaria de los Estados Unidos por parte de viajeros y exiliados de habla española.

Pero *Windmills in Brooklyn* presenta además un especial interés en el ámbito de la traducción literaria debido a la especial modalidad de interacción que se da en ella entre las lenguas inglesa y española. Esta interacción se manifiesta, más allá de su función como elemento fundamental en la conformación de la identidad cultural de los personajes (y especialmente en el personaje del narrador, que ejerce ocasionalmente de traductor y mediador cultural), en otros muchos aspectos del tejido narrativo del texto que plantean problemas específicos de traducción, como, por ejemplo, la inevitable presencia de hispanismos (que obliga al traductor a dar cuenta de los posibles criterios que el autor ha seguido al respecto) o la representación de fenómenos característicos del uso del inglés por parte de los personajes hispanohablantes, desde la pronunciación al léxico. Pero sin duda, el aspecto más interesante tiene que ver con el hecho de que, como ocurre en la literatura norteamericana de autores latinos, una buena parte del texto lo constituyen conversaciones que los personajes mantienen en español y que el narrador traduce al inglés, reflejando deliberadamente en esta última lengua, sin

embargo, aspectos estructurales y semánticos característicos de la primera. De ese modo, la traducción del texto al castellano implica la reconstrucción de un hipotético texto ausente producido originalmente en esa lengua y que es el que el autor “traduce”, no sin dejar, como se ha señalado, una serie de vestigios de la lengua original que deben ser igualmente tenidos en cuenta por el traductor del inglés al español. Ese procedimiento vendría a constituir, por tanto, un caso singular de “back-translation”, o retraducción al original.

La primera parte estudia la trayectoria vital y literaria del autor. El primer apartado de esta sección recoge la biografía de De Pereda a partir de las escasas fuentes en las que se le menciona y, en paralelo, su evolución literaria e ideológica. En un segundo apartado se estudia el resto de la producción del autor, tanto los diferentes relatos que publicó a lo largo de su vida, como sus otras dos novelas, *All the Girls We Loved* (1948) y *Fiesta* (1953), en busca de constantes temáticas y estilísticas que se manifiestan posteriormente en *Windmills in Brooklyn*. Junto con el estudio de su obra literaria, se analiza asimismo, por su relación directa con la naturaleza del presente estudio, la labor del autor como traductor en *The Jewish Gauchos of the Pampas* (1955), su versión inglesa del conjunto de relatos *Los gauchos judíos* (1913), del escritor argentino Alberto Guerchunoff.

El estudio literario de la obra, que constituye la segunda parte del presente trabajo, se abre con un breve resumen de la historia del texto, imprescindible para entender algunos aspectos de la estructura de la obra. El segundo apartado de esta sección está dedicado a un elemento fundamental en la obra y, por ello mismo, en la traducción, como es el estudio de la emigración española a los Estados Unidos y en concreto de la comunidad española de Nueva York en la época en que está ambientada la novela. Un somero estudio literario analiza después algunos aspectos específicamente narrativos del texto, tales como el argumento, la estructura, los personajes y el modo en que todos ellos están puestos al servicio del tratamiento del tema principal de la novela, que no es otro que la vivencia por parte del narrador de su identidad española.

En la tercera y última de las tres partes del capítulo abordamos el estudio del uso de la lengua en la novela, de su significado cultural y del modo en que el español se hace presente en ella, bien por las alusiones a su uso o bien por la presencia de términos y estructuras españolas en el inglés del texto.

2.1. Vida y trayectoria literaria.

La novela que ha sido elegida como objeto de estudio resulta en la actualidad prácticamente desconocida para la mayoría de los lectores españoles, excepto para algunos investigadores como Germán Rueda (1993 y 1998), quien la había utilizado como documento en sus estudios sobre la emigración española a los Estados Unidos, o González López-Briones (1996), la autora del primer y hasta el presente único trabajo de investigación literario sobre el texto, que, sin embargo, había aparecido mencionado ya en algunas obras de carácter antropológico y había sido analizado muy someramente en el artículo de Brown (1983). No obstante, ninguno de ellos ofrecía en sus estudios información alguna sobre la vida del autor (excepto aquellos escasos datos que podían deducirse de la propia novela), ni menos aún sobre la trayectoria literaria del mismo.

Por tratarse, como se verá, de un autor menor dentro de las letras norteamericanas del presente siglo, la trayectoria vital y literaria de Prudencio de Pereda tampoco ha sido objeto de estudios monográficos en los Estados Unidos, fuera de su presencia en directorios de escritores y en enciclopedias y diccionarios biográficos. Por esa razón cobra una especial importancia la entrevista que el propio autor concedió a *The Bucknellian* (periódico de Bucknell University en Lewisburg, Pennsylvania) en 1983 (Campbell, 1983) y la necrológica que el mismo periódico publicó dos años más tarde (1-3-1985) que nos fueron amablemente enviadas en el transcurso de la presente investigación por Mrs. Mary Ann Williard, Bibliotecaria de la Bucknell University, donde trabajó De Pereda hasta el final de su vida. Otros datos biográficos del autor han sido recogidos gracias a distintas bases de datos de organismos públicos que en la actualidad se encuentran disponibles en Internet, como los Archivos del Ejército, el Censo, o el Registro de Pasajeros.

La misma condición de autor secundario y semidesconocido de De Pereda ha sido asimismo la causa de la escasa información que poseemos sobre su obra, acerca de la cual tampoco se ha publicado ningún trabajo monográfico de carácter literario, excepto el artículo de González López-Briones (1996) y las alusiones de Brown (1983) en su estudio sobre Brooklyn en la Literatura Española, que tratan sólo de *Windmills in Brooklyn* y en los que no se mencionan otras obras del autor. Así, la reconstrucción del corpus de su producción literaria ha sido posible gracias a la consulta del inventario de los documentos que el autor depositó en el Harry Ransom Humanities Research Center de la Universidad de Texas, información que ha sido completada con el rastreo de

publicaciones periódicas y obras colectivas, fruto del cual ha sido posible establecer una relación de sus obras que aparece incluida en la bibliografía de este trabajo.

La recogida de tales datos constituye no sólo la base imprescindible para abordar el estudio de un autor de las características de De Pereda, permitiéndonos conocer el perfil personal y literario del autor, sino que además nos revelan aspectos específicos de dicho perfil (tanto en lo biográfico como en lo literario) que resultan imprescindibles no sólo para entender la obra, sino también para llevar a cabo su traducción.

2.1.1. Nacimiento y familia

Prudencio B. de Pereda nació en Brooklyn, Nueva York, el 18 de febrero de 1912 y murió el 11 de febrero de 1985 en Lewisburg, Pennsylvania. La biografía de *Contemporary Authors* (1967 y 2008) da como nombres de los padres "Prudencio Varona and Emilia (Figueras) de Pereda", apellidos que reaparecen en los de los protagonistas de las otras dos novelas del autor: Al Figueira (*All the Girls We Loved*)² y Ros Varona (*Fiesta*). El apellido Varona, sin embargo nunca fue el primero del padre, tal como aparece reflejado en los registros del Censo que se han consultado, donde aparece siempre como "Prudencio Pereda". Aunque Brown (1983: 51) lo presenta como hijo de emigrantes asturianos, Hatch menciona en su biografía, recogida directamente del autor, que la familia paterna de De Pereda procedía originalmente de Burgos³, mientras que sobre la de su madre señala: "the author has Celtic ancestors from Galicia in northern Spain and Italian ancestors from Andalucía" (1961: 584).

Es posible encontrar información sobre la familia de Pereda en al menos dos registros del Censo de los Estados Unidos de 1910, 1920 y 1930⁴, cuyos datos, por lo demás, no siempre coinciden entre sí. En el último se nos da la siguiente información sobre los padres: Prudencio, 49 años, nacido en 1881 en España⁵ y emigrado a los

² El apellido Figueras es también el del protagonista del relato "My Brother Goes Back" (1938).

³ De acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística (<http://www.ine.es/fapel/FAPEL.INICIO>) Los apellidos Pereda y Varona coinciden en tener como provincias con mayor frecuencia las mismas: Burgos, Santander y Vizcaya.

⁴ El de 1910 presenta la familia compuesta todavía sólo por el padre, la madre y el hermano mayor. Los documentos dan en ocasiones datos contradictorios entre sí.

⁵ En la tarjeta de reclutamiento de la Segunda Guerra Mundial aparece como fecha de nacimiento el 28 de abril de 1879 y en la de la Primera Guerra Mundial, el 28 de abril de 1880.

Estados Unidos en 1905⁶; y Emilia, 42 años, nacida en 1888 en España y emigrada a los Estados Unidos en 1889⁷. En el documento se indica asimismo que sabían hablar inglés (“able to speak English”), aunque en el apartado relativo al idioma hablado en la casa figura claramente “Spanish”. En la información sobre la ocupación, la madre no declara ninguna, mientras que en la casilla del padre figura “Cigar maker”, mientras que en los censos de 1910 y 1920 aparece como propietario de una “Cigar’s store”. En el mismo censo de 1930 figuran junto a ellos los hijos Raymond (20 años), Prudencio (18)⁸, James (17), Joseph (17), William (13) y Consuello, deduciéndose de ello que James y Joseph son los gemelos de los que hablan algunos biógrafos y la pareja formada en la novela por Justo y Bifanio, mientras que el mayor aparece en el texto con el nombre, Joseph, de uno de ellos. En el recuadro “Attended school or college anytime before september 1, 1929” aparece “no” para uno de los gemelos, James, para el mayor de los hermanos e igualmente para los padres, mientras que en el apartado laboral de Prudencio aparece “None” y en el de James “Messenger”, ocupación que aparece asignada en la novela al hermano mayor. La información laboral de Raymond, el hermano mayor real, proporciona un dato interesante para la composición de al menos uno de los episodios de la novela protagonizados por Agapito, pues en la casilla de profesión encontramos “Passage Clerk” y en la de lugar de trabajo “Steamship”.

En 1910, la familia residía en el 402 de Court St. y en 1920 en el 315 de Vanderbilt St., ambas direcciones situadas en Brooklyn, barrio en el que vive la familia del protagonista y en el que transcurre la mayor parte de la novela, mientras que en 1930 aparece registrada en el 10347 de la calle 106 en Richmond Hills (Ozone Park), Queens.

Tanto por la ocupación del padre como por la residencia inicial en Brooklyn, la de De Pereda puede ser considerada una familia típica entre los inmigrantes españoles de Nueva York, como típica lo es asimismo la familia del protagonista de *Windmills in Brooklyn*. Sabemos por Hatch que el autor asistió a un colegio católico, aunque es posible, como sugiere Rueda (1993): que su familia practicara sólo un catolicismo ritual y tuviese por el contrario ideas más bien anticlericales. Un detalle de la relación del autor con su familia durante su infancia, que aparece incluido en su breve biografía por

⁶ 1901 en el censo de 1920. En el censo de 1910 figura aún como no nacionalizado.

⁷ El censo de 1910 aparece nacida en Marruecos, probablemente en Tánger, según refleja la novela. La fecha de inmigración es 1887 en el censo de 1920 y 1888 en el de 1910. Otro dato interesante que aporta el documento es que el lugar de nacimiento de su madre, la abuela de la novela, es Gibraltar.

⁸ En distintos documentos aparece como “Prudencio Jr.” o “Prudencio B.”

Warfel, resulta, desde luego, de un especial interés: "He started thinking and worrying for himself at the age of six months, when his mother neglected him to prepare for expected twins. For Prudencio that event might have been the start of being constantly lonely, for he was considered odd because of his early love of books and a youthful determination to be a writer (1951: 117)."

Acerca de la precoz vocación literaria del autor hablan casi todas las biografías. Hatch escribe: "His first writing, a short story penned when he was seven moved his teacher, Sister Clare" to high praise and a warning not to see 'too many movies'" (1961: 584), un dato, el del primer relato a los siete años, que es recogido igualmente por *Contemporary authors* (1967 y 2008), donde encontramos asimismo una afirmación que no puede ser cierta: "During his junior year in high school, one of his stories, 'The Spaniard,' was published in *Story* magazine", pues el relato en cuestión apareció en mayo de 1937, cuando el autor contaba veinticinco años y había terminado sus estudios universitarios. No obstante, parece que el autor mantuvo su afición literaria hasta la universidad, tal como parece desprenderse del capítulo final de la novela:

I was lucky enough to still have a year to go in college, but Grandmother had something for me, too. She knew that I wanted to be a writer and was interested in Spain, and so she would often sit and tell me long stories about her life there—stories I knew she'd seldom told anyone, and certainly not in the way she told them to me (1960: 173-4).

Pero, pese a esos primeros tanteos, la verdadera entrada en la literatura del autor tuvo lugar en la Universidad.

2.1.2. Estudios, vocación literaria y activismo político

De Pereda fue, al parecer, el único de sus hermanos que llegó a la Universidad. El autor estudió en el City College of the City University of New York, donde recibió el B. A. en Español en 1933. En *Contemporary Authors* se nos dice que durante la Gran Depresión trabajó como intérprete, traductor, profesor de clases particulares y empleado de Correos: "While in college, de Pereda read Hemingway for the first time and seriously began his career as a writer" (2008). Warfel (1951:117) señala que empezó a escribir en España durante un viaje realizado en 1933, tal vez coincidiendo con el fin de sus estudios de Español en la Universidad y que publicó su primer relato (cuyo título no especifica) en 1935. Del viaje a España sólo tenemos documentación, en el Registro de

Pasajeros, del viaje de regreso y sabemos que De Pereda salió de Vigo en el barco Manuel Arnús el 22 de noviembre de 1933 y llegó a Nueva York el 4 de diciembre de ese mismo año. A ese breve viaje debe referirse (ampliándolo en el tiempo debido, sin duda, a motivos publicitarios) la breve semblanza biográfica que encontramos al final de *Windmills in Brooklyn*, y en la que se nos dice del autor: "After graduating from college, he lived in Spain for a while". Fue ese viaje, sin duda, el que le proporcionó la experiencia que le sirvió después para escribir *Fiesta* (que transcurre a lo largo del mes de octubre) a pesar de que en la novela el autor tuvo que adaptar lo que vio en la España de 1933 al contexto, que no vio, de la España de la posguerra.

La Universidad tuvo efectos inmediatos en el autor, además de consolidar, como hemos visto, su temprana vocación literaria. En primer lugar le permitió aumentar sus conocimientos sobre España y su cultura, unos conocimientos que, como se verá, acabaron plasmándose en una gran parte de su obra y singularmente en *Windmills in Brooklyn*. Después, sus años universitarios provocaron también una dramática mutación en el perfil ideológico del autor, que del fervor religioso de la infancia (del que dan cuenta sus tres novelas) pasó a abandonar la fe y la práctica religiosa y sobre todo a adoptar las ideas de la izquierda más radical de su época. La conjunción de todos esos factores empezó a plasmarse de forma inmediata en los relatos que empezó a escribir en 1936 antes de la Guerra Civil.

2.1.2.1. Pereda, radical

Desde muy pronto, el autor empezó a publicar en las principales revistas de la izquierda norteamericana. Como se ha señalado, antes de la Guerra Civil, ya había publicado dos relatos sobre España, "The Runners" y "In Asturias", en sendos números de 1936 de *The Partisan Review*. En el primero se relataba el asesinato cometido por un campesino español tras la muerte de su hija y en el segundo el relato de crímenes y violaciones de los soldados en los últimos momentos de la Revolución de Asturias, pudiéndose apreciar en ambos su proximidad a la línea del Partido Comunista de denuncia de los socialistas moderados.

Del mismo modo, entre 1937 y 1939 publicó hasta tres relatos más ("The Bullfighter", "My Big Brother Goes Back" y "Fascist Lament") en *The New Masses*,

otra de las revistas emblemáticas de la izquierda norteamericana. Los relatos en cuestión, ambientados ahora ya en la Guerra Civil, reproducen, adaptados a las nuevas circunstancias, los mismos patrones ideológicos y temáticos de sus primeros relatos. En el primero se narra la muerte en la matanza de la Plaza de Toros de Badajoz de un joven que siempre soñó con ser torero; en el segundo, la suplantación de un soldado tras suicidarse en un permiso por su joven hermano; en el tercero, la queja de un oficial rebelde por la serenidad con la que los republicanos afrontan la muerte.

En distintas entrevistas y por el carácter autobiográfico de sus novelas sabemos que el autor estuvo pensando en alistarse en la Brigada Abraham Lincoln, pero que fue rechazado por motivos físicos. Así se lo confesó a Campbell: “When he and Hemingway were working together in New York, de Pereda once asked Hemingway whether he could get to Spain. ‘He looked embarrassed and said, ‘I don’t think you’re cut out for that, kid’” (1983: 12)⁹. La frustración por no haber participado en la Guerra se hace presente en sus dos novelas. En *All the Girls We Loved*, el protagonista, Al Figueira, añade a esa frustración un sentimiento de culpa por la muerte de los compañeros ante los que defendió la necesidad de luchar en la Guerra. Pero es en *Fiesta* donde esa frustración se pone de manifiesto con mayor claridad:

If he had only had this feeling about guns before! If he had known he should feel so confident about guns, he would have made them send him to Spain during the Civil War. He would have pushed himself then, because he would have known he could do something. That was the big thing: YOU had to be able to do something, YOU had to be able to fight. The Committees could not waste money on passages for sensitive artists.

And they were right, he knew. He had felt it even then. If he could have pushed himself more, worked up some confidence in himself, and then made them see it! He might have got over that way. He had wanted to go to Spain more than anything in his life, and when so many were being killed he still had that feeling. Fighting for the Loyalists was the first important thing that he would do in his life. He had thought it might even be the most important. (He had never thought of his work as important in those days.) He had been glad that he was physically able and alert—that lie could go if he had the chance. He had had a personal interest, too. Spain had been closer to him than to anyone he knew. He had been there; he knew Spain, he loved Spain. He had resented being left out. (71)

En cualquier caso, parece que el inicio de la Guerra Civil en España ayudó a que el autor, por su condición de izquierdista y español, encontrase en la prensa cultural de la izquierda el lugar que hasta entonces había estado buscando.

No han quedado testimonios de la participación de Pereda en alguno de los numerosos actos públicos organizadas por los antifascistas neoyorquinos durante la Guerra de España (Fernández y Carroll 2007), pero, al margen de su colaboración con

⁹ En *Fiesta*, el protagonista citará palabras muy similares a las de Hemingway: “Later, during the Civil War, he was afraid, but he felt that he had to go and fight for the Republic, that he must. ‘You’re not cut out for that’, the people who could send him had told Ros. ‘You’re not a soldier’” (5)

las revistas mencionadas y con otras como *The New Anvil* o *The Nation*, sí sabemos que el autor participó en el volumen colectivo *Salud: Poems, Stories and Sketches of Spain by American Writers* (1938) editado por Alan Calmer con el relato "The Denunciation", que sería incluido, años más tarde, en la colección editada por Alvah Bessie y sufragada por los veteranos de la Brigada Abraham Lincoln, *The Heart of Spain: Anthology of Fiction Non-fiction and Poetry* (1952).

En cualquier caso, más allá de su regreso al tema en 1953 en *Fiesta*, la Guerra Civil nunca desapareció del todo de sus textos (está presente, como hemos visto en *All the Girls We Loved* e incluso, como veremos, en *Windmills in Brooklyn*), como tampoco desapareció después de 1939 su activismo de izquierda, pues, aunque no consta que perteneciera a organizaciones de escritores de esa orientación, como la League of American Writers, sabemos que participó como editor junto con Sidney Alexander, Ben Field y Sol Funaroff en las antologías *American Writing* de 1940 y 1942, vinculadas a al Federal Writers Project (extensión literaria del "New Deal" roosveltiano) y que hasta el final de su vida siguió carteándose con figuras destacada de izquierda intelectual de la época como Alvah Bessie, Nelson Algren, Jack Conroy, Meridel LeSueur, Richard Wright, Sol Funaroff o Len Zinberg ("Ed Lacy").

2.1.2.2. Hemingway: The Spanish Earth

"While in college, de Pereda read Hemingway for the first time and seriously began his career as a writer". Con estas palabras da cuenta la biografía de *Contemporary Authors* el impacto que tuvo la lectura de Hemingway en los años de Universidad del autor, a quien Orville Prescott, en la reseña que publicó en el *New York Times* sobre *Windmills in Brooklyn*, presentaba como "the survivor of a severe case of Hemingway idolatry" (1960). Efectivamente, la veneración del autor por Hemingway y su imitación del estilo y las técnicas narrativas del autor de Oak Park es tan estrecha que se repite como un tópico a la hora de caracterizar sus novelas en casi todas las semblanzas biográficas y las reseñas que recibieron aquellas. Esta veneración por Hemingway, que se podrá comprobar más adelante, fue reconocida por el autor en numerosas ocasiones, como se puede apreciar en las palabras citadas en la semblanza biográfica de Warfel: "I sometimes wonder if I ever would have made it without turning up the paths Ernest

Hemingway pointed out" (1951: 118). En la biografía de *Contemporary Authors* se cita asimismo a De Pereda, quien amplía sus modelos a algún otro autor más: "I still think Joyce and Hemingway are the giants of this century in English, and meeting and working with Hemingway, upon whom I modelled all my early work, was one of the great events of my life. I would advise any young writer to start with a model, imitate slavishly and then let his own talent take over" (2004)¹⁰.

No tenemos noticias acerca del momento y las circunstancias en que De Pereda conoció personalmente a Hemingway, lo que sí es cierto es que dicha relación era anterior al comienzo de la Guerra Civil, acontecimiento que unirá siquiera brevemente sus nombres y que ha hecho que el de Pereda no haya caído totalmente en el olvido. Es posible que el autor acudiera a Hemingway como apoyo para su incipiente carrera literaria, tal como sugiere Baker, quien lo pone ya en relación con el novelista a finales de 1935: "[Hemingway] regularly ought to help others whose work he could respect—Prudencio de Pereda, who was trying to get his fiction published" (Baker 1969: 267). La misma visión de Hemingway como protector de Pereda la ofrece asimismo Broer, quien sin duda no conocía la trayectoria biográfica y literaria de nuestro autor, a juzgar por los nombres con los que lo relaciona bajo la categoría genérica de "Spanish": "He regularly promoted the work of such Spanish painters and writers as Prudencio de Pereda, Joan Miro, Antonio Gattorno, Luis Quintanilla, and Juan Gris" (Broer 1973: 9).

Lo cierto es que cuando estalla la Guerra Civil, Hemingway le escribe a Pereda "we ought to have been in Spain all this week" (Baker: 292)¹¹ No obstante el episodio más conocido y al que Pereda debe, de hecho, el aparecer mencionado en la mayor parte de las biografías de Hemingway, es la participación de ambos en la producción de dos documentales sobre la Guerra Civil: *Spain in Flames* (1937) y *The Spanish Earth* (1937), en cuyo origen está, como ha señalado Schoots (2000), la llegada a Nueva York en febrero de 1936 del director holandés Joris Ivens y su mujer Helene Van Dongen. El primero de los documentales fue el resultado de la petición que el grupo de cineastas de izquierda "Film Historians" hizo a Van Dongen en enero de 1937 para convertir el cortometraje de noticias *Spain and the Fight for Freedom* en un documental para ser

¹⁰ De Joyce, que es mencionado en *All the Girls We Loved* y cuya influencia es significativamente menor, alabará De Pereda, en la misma reseña, "the courage Joyce showed in breaking the barrier of consciousness; to forget fads and publishers and just write."

¹¹ La carta es mencionada por Capellán (1985: 455) EH to P. de Pereda, July 23, 1936.

usado como propaganda en favor de la República. Van Dongen añadió a éste otro titulado *No pasaran*, de la distribuidora de izquierdas Amkino, y el resultado final fue *Spain in Flames*, al que se le añadieron nuevos comentarios y en el que, como señala Schoots, también participó Ivens:

The commentary was the work of the writers John Dos Passos, Archibaid McLeish, Ernest Hemingway and the Spanish author Prudencio de Pereda. Ivens was also involved in the production, but pointed out to the enthusiastic group that something scraped together from archive material could only have limited powers of persuasion, and that only filming on the spot could achieve their goals, adding that he would be willing to go to Spain himself to make the film. (2000: 116)

Según Baker los comentarios iniciales fueron reescritos posteriormente por el propio Hemingway:

Nearly every move that Ernest made in New York that January [1937] brought him one step closer to besieged Madrid. (...) But the greater part of Ernest's time was given to working with the young novelist Prudencio de Pereda on a documentary film called *Spain in Flames*. A previous but inept commentary accompanied the film. Ernest scrapped it and began afresh. (1969: 299-300)¹²

Reynolds (1998), basándose probablemente en Baker, afirma igualmente que Hemingway estuvo en Nueva York con Prudencio de Pereda "rewriting narrative for a documentary film, *Spain in Flames*" (1998: 258). Por su parte, Phillips (1980: 33), Duke (1983: 183), Curtis Cate (1994: 556), Murray (1972: 218) y Kinnamon (1999: 154) se refieren igualmente a su trabajo en el documental a lo largo del mes de enero de 1937, poco antes de su viaje a España¹³. El documental fue finalmente estrenado en el mismo mes de enero de 1937, y fue maltratado por la crítica e incluso prohibido como "propaganda roja" en algunas ciudades norteamericanas.

Cuando todavía no se había estrenado *Spain in Flames*, ya había empezado a gestarse *The Spanish Earth* en Nueva York por iniciativa de John Dos Passos, quien lo había concebido como instrumento para recaudar fondos con destino a la compra de ambulancias para la España republicana. Para ello, el autor de *Manhattan Transfer* fundó el grupo "Contemporary Historians Inc." junto con Hemingway, McLeish, el propio Ivens, el productor teatral Herman Shumlin y los guionistas Lillian Hellman y Clifford Odets.

Ivens, que iba a dirigir el documental, se trasladó a España junto con el cámara John Ferno en enero de 1937. Allí coincidió con Hemingway, que llegó en febrero. En

¹² La información procede de una carta de 29 de agosto de 1964 dirigida por Pereda a Baker que éste cita (1969: 620), pero no reproduce en su libro. El autor menciona asimismo otra de 22 junio de 1967 sobre Welles y Hemingway.

¹³ "By January 1937 Hemingway was in New York helping Prudencio de Pereda on a propaganda film for the Loyalists, and late the following month he was sailing to France" (Kinnamon 1999:154).

relación con el rodaje hay que mencionar que Alan Wald (2007: 267) sostiene erróneamente que Pereda se desplazó a España junto con Hemingway para el rodaje del documental, un detalle que ninguno de sus biógrafos registra, como tampoco el propio autor, que siempre estaba dispuesto a relatar acontecimientos destacados de su vida y más si estaban relacionados con Hemingway y que tampoco dejó ninguna alusión en sus escritos, tan dependientes de su propia biografía, donde, por el contrario, siempre (tanto en *All the Girls we Loved* como en *Fiesta*) manifiesta su pesar por no haber podido estar en España durante la guerra.

Ivens regresó a Nueva York en abril e inició el montaje ayudado por Van Dongen y el propio Pereda. "Meanwhile, he [Ivens] and Helene worked on the editing of *The Spanish Earth* in New York's Preview Theatre, assisted by Prudencio de Pereda" (128). Finalmente, el autor tuvo asimismo un papel importante en proponer como lector de los textos escritos al propio Hemingway, que no regresó a Nueva York hasta el 18 de mayo. Así lo refiere Baker:

On the 19th, Joris Ivens cabled that he had finished editing *The Spanish Earth*. The remaining task was the preparation of the sound track. Orson Welles the actor had made a tentative version, but Prudencio de Pereda, the young novelist who had worked with Ernest on *Spain in Flames*, was determined that he should be asked to do the spoken narration. When Ernest dutifully appeared and set to work, de Pereda was almost beside himself with joy. In spite of the smothering heat, the long hours, and the multiple revisions, the task was gradually accomplished. (1969: 315)

Según Welles (1966), el novelista se enfrentó violentamente a él a cuenta de la voz con la que había leído sus comentarios, que ya habían sido objeto de algunas críticas por parte de Ivens a causa de su estilo:

There were lines as pompous and complicated as this: 'Here are the faces of men who are close to death', and this was to be read at a moment when one saw the faces on the screen that were so much more eloquent. I said to him: 'Mr. Hemingway, it would be better if one saw the faces all alone, without commentary.' This didn't please him at all and, since I had, a short time before, just directed the Mercury Theatre, which was a sort of avant-garde theatre, he thought I was some kind of faggot and said, 'You ---- effeminate boys of the theatre, what do you know about real war?' Taking the bull by the horns, I began to make effeminate gestures and I said to him, 'Mr. Hemingway, how strong you are and how big you are!' That enraged him and he picked up a chair; picked up another and, right there, in front of the images of the Spanish Civil War, as they marched across the screen, we had a terrible scuffle. It was something marvelous: two guys like us in front of these images representing people in the act of struggling and dying... We ended by toasting each other over a bottle of whisky. (1966: 42)

Sin embargo, Schoots cita precisamente a Pereda para desmentir la versión de Welles: "According to Prudencio de Pereda, this was a total fabrication and Welles and Ivens made several critical but friendly comments about Hemingway's text" (2000: 129). Schoots se apoya además en Meyers, (1985: 313), quien, por cierto presenta a

nuestro autor como cubano (1985: 310), al igual diez años más tarde todavía hace Mellow (1995: 489).

Lo cierto es que, tras el estreno del documental en Los Angeles y Hollywood, la voz de Welles recibió numerosas críticas por su frialdad y los productores llamaron al propio Hemingway para que grabara de nuevo el comentario, aun cuando, como recuerda Phillips (1980: 34), en los créditos de la película siguió apareciendo inicialmente Welles. No obstante, tal como señala Riambau, en la segunda de las dos primeras versiones que se hicieron con la voz de Hemingway (que se conserva en la Joris Ivens Foudation y el FilmMuseum de Amsterdam) desaparece el nombre de Welles y, paradójicamente, se añade el de Pereda como responsable de la “Spanish adaptation” (2006: 12).

Pereda, que, tal como se puede observar, participó de lleno en la realización del documental, fue testigo de los comienzos, en esa época, de la relación de Hemingway con Martha Gelhorn, su tercera esposa, con quien el novelista, casado aún con Pauline, había estado trabajando y conviviendo durante su viaje a España. Así lo refiere Kert en su estudio sobre Hemingway y las mujeres:

A few days later, Ernest arrived in New York to record the spoken narrative for *The Spanish Earth*. “It seemed to me,” recalled Prudencio de Pereda, the novelist who was working with Hemingway in the sound track, “—and I think to Joris [Ivens] . . .—that Martha was doing most of the courting. That was a natural enough thing to do.... I think she is a woman of spunk and would be willing to consider the point.” (1983: 304-5)

Pocos datos más quedan sobre la relación con Hemingway, a quien el autor guardó una sincera devoción a lo largo de toda su vida, proporcional a la influencia que la crítica percibió en su obra y que el mismo autor no tuvo inconveniente en reconocer.

2.1.3. Guerra y adaptación

La ficha militar de Pereda (NARA, 2002: nº 32904770) nos ofrece un interesante retrato del autor a sus treinta años. Allí encontramos, bajo la columna “Education”, “4 years of college” y bajo “Civilian Occupation”, “Authors, editors, and reporters”. La ficha contiene asimismo un dato que falta en las distintas semblanzas biográficas que conocemos y es que en esas fechas el autor estaba casado, aunque no nos ha sido posible determinar si se trata de la primera o de la segunda de las esposas de las que,

según una declaración posterior a *Contemporary Authors*, acabó divorciándose¹⁴. La historia de Ros Varona en *Fiesta* con el divorcio y la posterior ruptura con la amante que lo había causado parecen coincidir con la historia de un personaje de perfil tan autobiográfico como Al Figueira en *All the Girls We Loved*.

Según la misma ficha, De Pereda se alistó en el Ejército ("Enlistment for the duration of the War or other emergency, plus six months, subject to the discretion of the President or otherwise according to law") el 10 de mayo de 1943, aunque la mayoría de las biografías datan su relación con el ejército entre 1942 y 1944. Si hemos de Es probable que al alistarse ingresara en el ASTP, "Army Specialised Training Program" que buscaba integrar a licenciados universitarios en funciones especiales en el Ejército (Kiefer 1988). En la entrevista de *The Bucknellian*, Campbell relata así las circunstancias que rodearon el alistamiento del autor:

When it looked as if the anti-Spanish section of the Pentagon was going to go through Spain rather than through Italy, according to de Pereda, he wrote to Hemingway for a reference letter, as de Pereda was then 22 pounds underweight. The draft board had asked him "in or out?" He answered an emphatic "in!". Hemingway's reference letter came quickly, making de Pereda sound like "a combination of Audie Murphy and Ernie Pyle."¹⁵ Hemingway also advised him: "You would get wonderful material and if you did get killed, it would be in a good cause." (1983: 12)

El autor no llegó a entrar en combate, ni a salir siquiera de los Estados Unidos, participando en lo que él mismo llamaba irónicamente, según refiere la necrológica del *The Bucknellian*, "The Battle of Kentucky" ("De Pereda, novelist...")¹⁶. Según Campbell, el autor sirvió en la Office of Strategic Services, predecesora de la CIA, y de acuerdo con la biografía de *Contemporary Authors*, como censor de cartas escritas en español para el "U.S. Bureau of Censorship", probablemente inspeccionando cartas de soldados hispanos. Pero, tal como Hemingway anticipaba, la estancia en el ejército le proporcionó un valioso material que aprovecharía más tarde para la composición de su primera novela *All the Girls We Loved* (1948).

Pero en contraste con la firme determinación mostrada a lo largo de los años treinta en su militancia de izquierdas y su implicación en la causa de la República Española, el final de la guerra parece haber dado paso a un período de depresión e inestabilidad personal reflejado igualmente en *All the Girls We Loved* y en *Fiesta*,

¹⁴ En la entrevista que le hizo Campbell manifestó "I've had two divorces, the second of which really hit me" (Campbell, 1983: 12).

¹⁵ La carta de recomendación (6-9-1943) se conserva, junto con otra dirigida por Hemingway a Pereda (8-9-1943) [signaturas 16-1904 y 16-1905] en la Ernest Hemingway Collection del John F. Kennedy Presidential Library and Museum.

¹⁶ Tanto en *All the Girls We Loved* (23, 65) como en *Fiesta* (167-8) los protagonistas hacen referencia a su período de preparación como soldados en un campamento de Kentucky.

donde también se nos habla de una desorientación profesional que puede deducirse asimismo de los datos aportados por las fuentes biográficas de que disponemos, fundamentalmente la biografía de *Contemporary Authors* y la entrevista publicada en *The Bucknellian*. En la primera se nos indica que trabajó en 1945 en New York, para el U.S. Bureau of Censorship como “reader in Spanish”, continuación probable de su trabajo de censor en el Ejército y como “advertising copy” de la Sterling Drug Company, de Newark, N. J. entre 1945 y 1948, la época en la que el autor debió escribir la mayor parte de *All the Girls We Loved* (uno de cuyos relatos describe los efectos de una droga, la “Felixine” en la conducta de una mujer). Finalmente sabemos que en esos años, el autor realizó estudios de posgrado en la New York University entre 1949-51, aunque sin llegar a obtener título alguno.

Es probable que, tras la publicación de la novela, el autor intentara vivir de sus escritos y se lograra mantenerse, entre tanto, con algún trabajo parcial, como el de intérprete en la Manhattan Surrogate Court (1950-1952) del que informa Hatch (584) o el de “reader” de la Columbia Broadcasting Company en Nueva York, en 1955, del que habla la biografía de *Contemporary Authors*. En ese sentido, la publicación en 1955 de su traducción al inglés de *Los gauchos judíos*, del escritor argentino Alberto Guerchunoff, parece haber sido un trabajo de encargo, aunque, como veremos, es probable que el autor mostrase asimismo algún tipo de interés por la obra.

A juzgar por su militancia política en el pasado (que resultó decisiva en los comienzos de su carrera como escritor y que le abrió las puertas de numerosas publicaciones) De Pereda podría haber sido víctima de la persecución antiizquierdistas de los años del Macarthismo (1950-1956), como le ocurrió al propio Alvah Bessie, encarcelado un año junto con los otros “Diez de Hollywood”. No obstante, el autor no sólo no se ocultó, sino que protestó en 1951 con un artículo satírico titulado “Red Straits”¹⁷ mencionado por McCoy en su bibliografía sobre la libertad de prensa (1968: 422) e incluso dedicó *Fiesta*, en 1953, a Lyman Richard Bradley, un profesor represaliado.

Fiesta fue tal vez el último intento por parte del autor por consolidar una carrera que le permitiese vivir de la literatura, que había sido siempre su principal objetivo, tal como refirió él mismo a Campbell : “I thought I had gotten used to having stories anthologized since I had been in so many of the best anthologies, but the recent spate of

¹⁷ *Nation* 172 (1951):492-93.

selection surprised and delighted me. I had always hoped to be a great writer and being included with them is a tolerable substitute" (1983:12). Pero, a pesar de la difusión que la novela alcanzó, no ocurrió así. En realidad, la carrera como escritor de De Pereda nunca había llegado a arrancar del todo, tal como pondría de manifiesto en esas fechas la extensa y patética "biografía literaria" de Al Figueira en *All the Girls We Loved*, o el siguiente fragmento de "And Home is the Hunted", relato de 1943 en el que un joven escritor, Mickey (que aparece también en "Two Americans Look to the Next War" y cuyo nombre es utilizado por el autor para otro personaje de signo autobiográfico en "The Spaniard"), confiesa a una amiga sus tribulaciones literarias y conyugales, la misma combinación que al parecer aquejaba a De Pereda por esas fechas:

"Is it so hopeless? With you, I mean?"

"It's lousy!"

"Your writing bad?"

"Well, I can't get much of it done. It doesn't seem bad, but the little I do only seems to appeal to me. Nobody will publish it."

"They will. And soon! And they'll write to you and ask you if you've got any more stories at home. You wait and see."

"I'm waiting because I have to, but I don't believe that... I don't really believe it, Emmy. That's just a dream, I'm waiting because I can't do anything else. When my wife gets wise to me, I'll have to really do something, but I'm too lazy to start anything on my own pull. So I just keep this dream."

"Oh, no, it's not a dream! You're not dreaming. You know that the better a writer is, the longer it takes for him to catch on. And a lot of the right people have liked your work very much already. You know that."

"Yes so it seems. And it's a damned grateful thing to me," I said. "Incidentally, you and Joe have been very nice to me there."

"Not nice, just fair."

"Yes, too fair, I think. But that's all right. You we, all this about a struggling young writer who's looking for new modes of expression and things like that is swell for a guy if he's alone. If he can live alone and support himself, you know. But when you've got a wife who married you in the first place because she believed in you, who took you on for a year or so, so that you could have lots of time to work in and money to live on, and who seems to be getting just a little bit tired of it now; just a little bit, you know, and you can't help feeling this— then, it isn't so good."

"You love her, you know, Emmy. I love her. I'm sure of that. But it doesn't seem to be enough. There have to be a lot of other things, little attentions, little gifts, little favors, and things like that. Women seem to expect these things. I've thought about it and I think it's only fair, but writers can't do these things—especially when they're working like hell, and thinking all the time, and worrying about why their sniff doesn't take. You have no time. You have no money. Then, of course, if you don't do these things, you're selfish. Very selfish! So I'm beginning to convince myself that I'm a very selfish guy." (456-7)

2.1.4. Bibliotecario y escritor

El año de 1955 fue decisivo en su trayectoria posterior, pues el autor obtuvo entonces en el Pratt Institute de Nueva York un "Master in Library Science", que (visto

el fracaso de sus aspiraciones literarias) habría de abrirle las puertas a un futuro profesional más estable en el ámbito de las bibliotecas, tal como el propio autor refirió a *Contemporary Authors*: "My writing has gotten critical acclaim, but I've never even hit the lower levels of commercial success (I found this out early in life and went back to school for a librarian's degree. I could get through the valleys this way, and move around.)"¹⁸. El título de la tesis de máster fue "The Spanish 'Cult of Death' in Literature of the Last Hundred Years: a Selected, Annotated Bibliography" (Carnovsky, 1955: 393)¹⁹, donde se ponían de manifiesto los conocimientos de literatura española del autor, que ya se habían mostrado en sus novelas posteriores y que habrían de dejarse ver asimismo en *Windmills in Brooklyn*.

La biografía de *Contemporary Authors* consigna los distintos destinos que el autor tuvo a lo largo de su carrera profesional como bibliotecario²⁰. Newark Public Library. (Newark, N. J.): 1958-60; (San Francisco Public Library, San Francisco, CA): 1961-64; Lock Haven State College (Lock Haven, PA): 1964-65. Finalmente, como señala Campbell, el autor recaló en Lewisburg, PA en 1961 aunque todavía en la biografía de *Contemporary Authors* en 1966 se daba como dirección postal del autor 320 East 42nd St., New York, N.Y. 10017.

Es en ese período cuando publica finalmente *Windmills in Brooklyn*, que sería su última novela y su última publicación conocida, por lo que podemos decir que marca el fin de la carrera literaria del autor, quien en *Contemporary Authors* (1966) aparece sin embargo vinculado todavía al agente literario Robert Lantz²¹.

Viviendo en Lewisburg entró a trabajar en Bucknell University, una pequeña universidad local, donde ejerció desde 1966 como bibliotecario de la Ellen Clarke Bertrand Library hasta su jubilación en el año 1972, según nos informa Campbell en la entrevista de *The Bucknellian*. Después se quedó a vivir en Lewisburg y mantuvo una estrecha vinculación personal y profesional con la Universidad y siguió publicando artículos en su periódico²².

¹⁸ En la entrevista de Hatch lo había explicado así: "I wanted the steady economic security that a 'non commercial' writer needs to stay that way and I felt that working in libraries would keep me in a literary atmosphere" (584)

¹⁹ La tesis de De Pereda apareció mencionada, junto con otras tesis de Biblioteconomía leídas ese año, en el *Library Quarterly* 1 (1955): 386.

²⁰ Otra fuente es el *American Library Directory*, donde el autor aparece mencionado regularmente.

²¹ Pereda visitó asimismo por esas fechas la conocida comunidad de artistas y escritores Yaddo, en Saratoga Springs, Nueva York.

²² En la información sobre los papeles depositados por De Pereda recogida en la página web del Harry Ransom Humanities Research Center de la Universidad de Texas, Houston, se dice que el autor vivió tras su jubilación en Sunbury, Pennsylvania.

En la mencionada declaración a *Contemporary Authors*, el autor escribió.

I've reached the ill-named category of 'Senior Citizen, ' but don't feel any different inside than when I was twenty-six. The big change has been that for the first time in my life I have a guaranteed income, thanks to Social Security and my veterans' disability check--it's small, but steady (...)

This makes for an unruly domestic life. (2004)

La entrevista que dio en 1983 a *The Bucknellian* nos aporta datos sobre la vida del autor en esos años. Uno de los aspectos en los que De Pereda no deja de insistir ella es en su persistencia en las mismas ideas izquierdistas de su juventud, las mismas que le llevan a intentar un viaje a Cuba, frustrado finalmente por la política al respecto de la Administración Carter y que le harían asimismo oponerse con firmeza a la desestabilización de la Nicaragua sandinista por Ronald Reagan:

"I am a radical—maybe that's why they consider me a black sheep," he said, speaking of his family in Brooklyn. He came from a Spanish Catholic family and broke away from the Church when he "began to think." "I would not like to go to heaven. It would be a horrible, boring place—and all these people are intent on getting there," he laughed.

You wonder where the hell Jehovah is when 35,000 children can starve to death in this country." (12)

En la necrológica de *The Bucknellian* el anónimo autor escribía:

De Pereda was a familiar figure on campus, where he stormed offices and frankly gave views on the events of the day, relaxed his current sea of troubles, and commented on the impossibility of ending them. His vocabulary was unexpurgated and colorful. He was known, from time to time, to honor a national political figure or two with a well-couched term of opprobrium. He was, frankly and unashamedly, a romantic rather than a realist with the result that gusts of emotion drove him here, there and everywhere. The effects were sometimes delightful, sometimes painful, but he battled on ("Prudencio de Pereda, novelist..").

Este activismo universitario parece haber tenido relación con la proximidad a los estudiantes a la que se refiere Campbell en su entrevista:

[He] was very close to students, who paid him late night calls and appealed to him for money. He sees himself and the articles he was then writing for *The Bucknellian* as bringing some awareness to Bucknell students. "It's about time these middle class characters know a little about life." He thinks students have done well to integrate minorities into University life (...) De Pereda also feels sympathetic toward the workload students carry, saying that semesters are shorter than they once were, but the amount of work expected of students and faculty is still the same as it was when there was more time in the semester. He said, "It's awfully sad—and December should be a wonder' month." (1983: 12)

Sin embargo, Pereda llevaba una existencia más bien solitaria:

He sometimes seems lonely, as he lives alone with the books he gains protection from and the people he cares for but does not see as often as he used to. He quotes Pablo, from *For Whom the Bell Tolls*: "There is a loneliness that cannot be borne," as he smiles the smile of a gentleman²³. (1983:12)

Los libros, como señalaba la autora de la entrevista fueron desde siempre uno de

²³ En la declaración a *Contemporary Authors* señaló, al referirse a sus divorcios: "Still, I'd be only too happy to try again; a man or woman alone is only one of two peas in a pod" (2004).

los soportes vitales del autor²⁴:

Books are a great love of de Pereda's. He has come up with a unique scheme for disposing of his books someday—he is having his friends each pick a book they may someday want for their own and write their name in it, to be theirs after his death. This is his way of making sure his “comforters,” as he calls his library, are not just boxed away. He said, “If I am dead tomorrow, all this stuff can go to people, five of whom you may care for.” (1983:12)

Después de su jubilación²⁵ (y antes de la entrevista), el autor vendió y donó, entre 1973 y 1979, una parte de sus papeles personales al Harry Ransom Humanities Research Center de la Universidad de Texas, Austin. En la declaración a *Contemporary Authors*, lo explicaba así: “The real rewards are the good reviews and the random fan letters that show many people get your message. That's why I'm glad I have a repository at the Human Researches Institute of the University of Texas at Austin: for the possible random scholar, now or after” (2004). Pereda parece que cumplió su plan y se deshizo de sus libros por ese procedimiento, ya que en los fondos de la Biblioteca de dicha Universidad, a donde fueron a parar, como se ha dicho, todos sus papeles, tan sólo se encuentran tres libros procedentes de su biblioteca personal²⁶.

De Pereda murió finalmente en Lewisburg el 11 de febrero de 1985. De él apenas han quedado testimonios visuales, excepto tres fotografías. La primera figura en la semblanza de Warfel. Una segunda foto del autor, obra del fotógrafo Arthur W. Wang se conserva en la Beinecke Library, de la Universidad de Yale. Finalmente, la que presenta un mayor interés es la realizada por el conocido fotógrafo Richard Avedon (que, a pesar de ser conocido por su trabajo como fotógrafo de modas, tuvo asimismo un pasado de activismo público), fotografía que apareció en la contracubierta de *Windmills in Brooklyn* (Véanse apéndices)²⁷.

2.2. Escritos.

²⁴ En la semblanza de *Contemporary Authors*, Pereda declaraba como aficiones e intereses: “People, reading, good writing”.

²⁵ En el “Biographical Sketch” de Houston se señala que, tras su jubilación, el autor se retiró a vivir a Sunbury, Pennsylvania.

²⁶ Se trata de tres ejemplares dedicados a Pereda por sus autores durante su presentación. Benjamin Appel. *Dock walloper*. Nueva York: Lion Books, 1953; Nelson Algren. *Hemingway: the dye that did not run*. En un número de *The Nation* 193. 17 (1961): 387-390, y Lola Kinel. *This is my affair* Boston: Little, Brown, and Co, 1937.

²⁷ Según Campbell, que incluye en su entrevista la foto en cuestión, ésta “characterizes his gentlemanly flair” (1983: 12).

La trayectoria literaria de De Pereda arranca (si obviamos el temprano relato de sus siete años) con "Love a Live Body", publicado en el número 11 de la revista *The New Talent* en el primer trimestre de 1936. Es a este relato al que se refiere posiblemente Warfel (1951: 117) y es también seguramente el que aparece aludido en *All the Girls We Loved*, cuando Al Figueira relata sus comienzos como escritor mencionando un relato inicial de tema español. En el otro extremo de esa trayectoria estaría en 1960 *Windmills in Brooklyn*. Del corpus total de la obra de De Pereda hemos podido localizar cuarenta y dos relatos, de los cuales nos consta la publicación de veintisiete, tres novelas, una traducción y diversas reseñas y artículos periodísticos.

En cuanto a los relatos hay que decir que Hatch habla de un total de cuarenta y seis publicaciones periódicas que habrían incluido relatos de De Pereda (1961: 584) y el autor habla hasta de cincuenta relatos. La base para el cómputo total ha sido el archivo del autor en la Universidad de Texas, donde se conservan los manuscritos de treinta y uno de los relatos del autor, diecisiete de los cuales tenemos constancia de que fueron publicados.

La novela fue una querencia permanente en el autor, quien, como hemos visto, intentó en algún momento dar el salto a la profesionalización como novelista, y es probable que a ese género pertenecieran una serie de obras a las que se refirió sin dar más indicaciones en algunas de las mencionadas semblanzas biográficas. Así en la edición de 2004 de *Contemporary Authors* aparece como obra sin terminar *A Helmet for Salvation* (Expresión sacada de *Isaías* 59:17) mientras que en la de 1966 menciona como "work in progress" dos obras más: *The Body of This Death* (extraído de *Romanos* 7:24) y *The Migraine Weekend*, preparadas, al parecer, para la misma editorial Atheneum que había publicado *Windmills in Brooklyn*. Finalmente, Campbell nos dice en su entrevista al autor: "[He] is now working on an adaptation of his *Old Lecher in the Wind* with playwright Marjorie Kellogg in New York". Sin embargo, no nos consta que tal obra, cuyo título deriva probablemente de un verso del poema "The Tower", del libro del mismo título de S. B. Yeats ("Old lecher with a love on every wind"), fuera escrita ni publicada por el autor ni adaptada o estrenada por Kellogg (1922- 2005), tal vez la "Marjorie" a la que está dedicada *Fiesta*. Finalmente, se sabe que envió en 1948 a Farrar, Strauss and Giroux un manuscrito titulado *The Lovers*, que no nos ha sido posible consultar.

Al margen de ese núcleo de su producción literaria, hay que mencionar igualmente otros textos del autor, fundamentalmente sus reseñas y artículos periodísticos (véase

bibliografía) y la mencionada traducción de *Los gauchos judíos* de Alberto Guerchunoff, que publicó en 1955 con el título *The Jewish Gauchos of the Pampas*.

2.2.1. Cuentos

Tal como se ha indicado, fue el relato el género con el que De Pereda se inició en la literatura. Con el tiempo, este género habría de convertirse con una de las principales ramas de su producción literaria, que el autor siguió cultivando al menos hasta los años cincuenta, fecha en que dio comienzo su carrera profesional como bibliotecario. En total, de Pereda escribió hasta un total de cuarenta y dos (véase relación completa en apéndice), incluyendo como tales algunos de los capítulos de *All the Girls we Loved* y de *Windmills in Brooklyn*, que, como se verá al tratar de la historia del texto de ambas novelas, aparecieron publicados de forma independiente, debiendo asimismo ser mencionados los numerosos relatos que aparecen ubicados en el pueblo de Mozares, universo literario de *Fiesta*, muchos años antes de aparecer la novela. A ese respecto hay que señalar que De Pereda es básicamente un autor de cuentos, pues, con excepción de *Fiesta*, sus otras dos novelas no son otra cosa más que una colección de relatos enlazados entre sí por la presencia de un único narrador homo/intradiegético.

La importancia de los relatos en la obra de De Pereda, que no llegó a publicar ninguna colección de los mismos excepto en el modo que hemos mencionado, nos obliga a considerar un aspecto de su producción, como es el de los medios en que fueron originalmente publicados y las antologías en las que finalmente aparecieron.

2.2.1.1. Los cuentos de Pereda en revistas, antologías y novelas.

La lista de revistas en las que Pereda publicó sus relatos incluye los siguientes títulos: *Commentary*, *Creative*, *Decade of Short Stories*, *Life and Letters and the London Mercury*, *Life and Letters Today*, *Matrix*, *New Masses*, *New Republic*, *New Writers*, *Partisan Review and Anvil*, *Story*, *The New Anvil*, *The New Mexico Quarterly*, *The New Talent*, *Tomorrow*, *Twice a Year* y *Wake*. Por la correspondencia de De Pereda depositada en la Universidad de Texas sabemos que el autor mantuvo contacto además

con las siguientes publicaciones periódicas: *Black & White*, *Creative*, *Decade*, *Midwest*, *New Directions*, *She* y *Tolerance*. Finalmente, consta el envío de un manuscrito, que no fue publicado, a la revista *Mademoiselle*. La biografía de *Contemporary Authors* incluye además una mención a la revista *Gentry* que no ha sido posible comprobar.

Si se tiene en cuenta cuáles fueron las revistas en las que Pereda publicó más relatos se pueden delimitar dos grupos de publicaciones: revistas de izquierda y revistas literarias especializadas en cuentos.

Dentro del primer grupo, hay que decir que De Pereda publicó en las dos más conocidas revistas norteamericanas de izquierda de los años treinta. En primer lugar, *The New Masses* (1926-1948), uno de las revistas de simpatías comunistas más relevantes de la época. Defensora de la política de Frente Popular y del bando republicano en la Guerra Civil Española, sufrió una importante crisis debido al pacto nazi-soviético de septiembre de 1939. La revista, dirigida por Walt Carmon, Michael Gold y Whittaker Chambers, contó entre sus colaboradores, entre otros, a autores como Upton Sinclair, Ralph Ellison, Dorothy Parker, Langston Hughes, Ernest Hemingway, Eugene O'Neill e incluso a Theodore Dreiser (North 1969). De Pereda publicó además relatos en *The Anvil* (1932-35); fundada por Jack Conroy (1898 -1990), el principal modelo de escritor-proletario de la época. *The Anvil*, que publicó obras de autores como Meridel LeSueur, Erskine Caldwell, o James T. Farrell, fue intervenida por Partido Comunista norteamericano y obligada a fusionarse con *The Partisan Review* (*The Partisan Review and Anvil*) (1933-)(Anderson y Kinzie, 1978; Tebbel y Zuckerman, 1991; Curt y Conroy, 1973) lo que daría lugar a su posterior refundación, en colaboración con Nelson Algren (1909-1981) (otro modelo de escritor proletario) como *The New Anvil* (1939-1940), donde publicaron, entre otros, Frank Yerby, Langston Hughes y William Carlos Williams. Por los fondos documentales de Pereda depositados en la Universidad de Texas sabemos que el autor se escribió tanto con Conroy como con Algren.

La mayor parte de los relatos de Pereda publicados en *The New Masses* y *The Anvil* lo fueron entre 1936 y 1939 ("A Heart of Gold with Whiskers" apareció en *The New Anvil* ya en 1940) y trataban casi en su mayoría de la Guerra Civil. Es cierto que "The Runners" e "In Asturias" (publicados en *Partisan Review and Anvil*) habían aparecido antes de comenzar la guerra, en marzo y mayo de 1936 respectivamente, pero hacían referencia a hechos que en cierto modo anticipaban la Guerra Civil, como eran la defensa de la vía revolucionaria frente a la socialdemocracia en el primero y la

ejemplificación de la contraposición entre ambas opciones en el caso de la Revolución de Octubre de 1934. Lo cierto es que entre “The Bullfighter” (*New Masses* 16 (1937: Mar): 15-16) y “Fascist Lament” (*New Masses* (28/02/1939): 11), De Pereda se ocupó de manera casi monográfica de la Guerra Civil.

En el segundo de los grupos de publicaciones más frecuentados por De Pereda se encuentran, tal como se ha indicado, algunas que se especializaron en la publicación de relatos. Tal es el caso de *Story* (1931-1967, 1989-1999) fundada en 1931 por el periodista Whit Burnett y su mujer, Martha Foley, una revista que daba a conocer a jóvenes autores y en cuyas páginas publicaron relatos, entre otros, Erskine Caldwell, John Cheever, James T. Farrell, Joseph Heller, J. D. Salinger, Tennessee Williams, Carson McCullers y William Saroyan. La popularidad de la revista, que llegó a generar una editorial propia, Story Press, se vio aumentada por los concursos de relatos, a los que se presentó el propio De Pereda en 1937 con “The Spaniard” (Burnett, 1939; Archives of *Story Magazine*).

Otra publicación, británica en este caso, a la que resulta asimismo imprescindible hacer referencia es *Life and Letters*. La revista fue fundada en 1928 por Desmond MacCarthy, quien incluyó entre sus páginas a autores vinculados al grupo de Bloomsbury como Virginia Woolf, Lytton Strachey o E. M. Forster y también a otros como D. H. Lawrence, Cyril Connolly, Evelyn Waugh, W. H. Auden, Louis MacNeice, Stephen Spender, Frank O'Connor y Graham Greene. En 1935 se convirtió, dirigida por Robert Herring, en *Life and Letters Today*, y en *Life and letters and the London Mercury: an International Monthly of Living Literature* en 1939, año en que Pereda publicó dos relatos, “Blow Them All to Glory” y “He would be First”. La revista retomó en 1945 el título original de *Life and Letters*, con el que siguió publicándose hasta 1950.

Un aspecto importante de la difusión de los relatos de De Pereda es el de su publicación en primer lugar en revistas y más tarde en antologías y volúmenes colectivos, como el *O Henry Memorial Award Prize Stories*, 1937 (“The Spaniard”, publicado en *Story*) y el *O'Brien's Best American Short Stories* de 1938 (también “The Spaniard”) y 1940 (“The Way Death Comes”, publicado igualmente en *Story*).²⁸ Otros

²⁸ “The Spaniard.” En *O. Henry Memorial Award Prize Stories*. Harry Hansen (ed.). Garden City, N.Y., Doubleday, 1937. 187-199; “The Spaniard.” En *The Best Short Stories of 1938 and the Yearbook of the American Short Story*. Edward J. (ed.) Boston /New York: Houghton Mifflin Company, 1938; “The Way Death Comes.” En *The Best Short Stories of 1940 and the Yearbook of the American Short Story*. Edward J. O'Brien, (ed.) Boston /New York: Houghton Mifflin Company, 1940; “Index of Best American Short Stories 1915-1999”; *The Best American Short Stories of the Century*. John Updike y Katrina Kenison (eds.) New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2000. 805.

relatos aparecieron sólo en libros, como "The Goat", "The Pilgrim Heart", "My Grandmother's Nose" y "The Resurrection", que fueron publicados en distintas ediciones de la antología *Cross-section. A Collection of New American Writing* entre 1944 y 1948, y "The Denunciation" que apareció inicialmente en *Salud: Poems, Stories and Sketches of Spain by American Writers; a literary pamphlet edited by Alan Calmer*. (1938) y más tarde en *The Heart of Spain: Anthology of Fiction, Non-fiction, and Poetry* (1952).

Un caso especial es el de "Conquistador", publicado aisladamente en 1951 en la revista *Commentary* e integrado después como primer capítulo de *Windmills in Brooklyn* (donde, como se verá, "My Grandmother's Nose" ocupa el capítulo final) y que con posterioridad volvió a ser reeditado independientemente en numerosas antologías, como *Literature in America: The Modern Age* (1971), *Currents* (1971), *The United States in Literature*, (1973), *Me* (1973), *Story and Structure* (1974) *Literature, Structure, Sound, and Sense* (1974) y *Speaking for Ourselves: American Ethnic Writing* (1975).

De catorce de los treinta y un relatos cuyas versiones manuscritas están depositadas en la Universidad de Texas no nos consta su publicación, aunque alguno de ellos, como "The Man Who Wouldn't Play Christ" debió pasar a *Fiesta*. De estos manuscritos sin publicar (entre los que están "Sinfonía Fantástica en Verde", de 1936-1938 y "Al Salir el Sol", sin fecha, escrito en español) sólo nueve llevan fechas, que van de 1935 a 1951. Por otro lado, hay que señalar que en el total de los fondos de Pereda en la Universidad de Texas, faltan los manuscritos de otros relatos cuya publicación nos consta: "The Pilgrim Heart", "A Heart of Gold with Whiskers", "Home is the Soldier", "In Asturias", "The Bullfighter", "The Runners" y "We Are the Living". Entre los que sí fueron publicados hay que consignar dos tipos de fenómenos. En primer lugar, entre la fecha de composición establecida por aproximación en la Universidad de Texas y la publicación real del relato no suele transcurrir más de un año, excepto en dos casos, "And Home is the Hunted" fechado el 10 de octubre de 1938 y publicado en *Story* en 1943, y "Somebody Bet on the Colored Guy", fechado en torno a 1940 y publicado en *Wake* en 1951. En segundo lugar hay que señalar que, en ocasiones, el título cambia del manuscrito a la versión publicada, como en "My Big Brother Goes Back to the Front" (publicado como "My Big Brother Goes Back"), "Lament of a Facist General" ("Fascist Lament"), "He Would Be First" ("He Would Be the First") "And Home is Hunted from the Hunt" ("And Home is the Hunted") o "A Little Child" ("A Little Child Shall").

2.2.1.2. Realismo y autobiografismo

Tal como se ha indicado anteriormente, Pereda recibe como narrador influencias literarias muy diversas, siendo una de ellas, la de Hemingway, verdaderamente determinante en el conjunto de su producción, mientras que otras (como, según se verá, en el caso de la de William Marsh), sólo se dejan sentir en obras aisladas. Pero más allá de las influencias de autores concretos hay que tener en cuenta que los inicios literarios de De Pereda coinciden, como se ha visto, con un período de activismo político que deja sus huellas en el modo en que el autor (que se ve a sí mismo desde el principio como autor comprometido) asimila los principios del realismo socialista imperante en la literatura proletaria norteamericana de su época, tal como era entendida entonces por autores como Jack Conroy o Nelson Algren. No se deben esperar, por tanto, en sus relatos audacias vanguardistas (aunque apunten en “Two Americans Look to the Next War”, donde se habla, además, de dadaísmo, o aunque Joyce se haga presente en algunos momentos), sino, por el contrario, interpelaciones morales dirigidas al lector por medio de los personajes y las situaciones que estos viven. Se trata en cualquier caso de un realismo relativo en la medida en que una buena parte de tales relatos (y también su novela *Fiesta*) tratan de España, donde De Pereda estuvo sólo brevemente en 1933 y están ambientados, además, en la Guerra Civil Española, que el autor, a diferencia de otros escritores norteamericanos que escribieron sobre ella, no vivió. De ahí que en De Pereda el realismo adquiera sólo su plena significación como tal en sus relatos de ambientación específicamente norteamericana en los que paradójicamente desprovisto el compromiso político aparece bastante atenuado, como “Somebody Bet on the Colored Guy”, “Home is the Hunted from the Hunt”, en los que componen *All the Girls We Loved*, y sobre todo en *Windmills in Brooklyn*, donde, bien que desde una perspectiva intimista y autobiográfica, el autor retrató el único aspecto de la vida española, el de la emigración, que llegó a conocer de cerca.

Por lo que respecta a esos mismos relatos de tema norteamericano resulta de especial interés “Somebody Bet on the Colored Guy” por sus implicaciones no sólo en sus novelas sino también en otros relatos. El cuento en cuestión, que narra la frustrada relación entre un trompetista afroamericano y una “stripper”(unidos ambos por la

música, pero separados por las leyes y las costumbres de su época) cuestiona claramente la segregación racial²⁹, pero sobre todo aborda un tema, el de la diferencia con respecto al medio (cultural normalmente, pero también psicológica o sexual), que, como se ha dicho, resulta central en el conjunto de la producción de De Pereda (incluyendo su traducción de *Los gauchos judíos*) y, por supuesto, en el terreno cultural, pero con una innegable dimensión autobiográfica, en *Windmills in Brooklyn*.

2.2.1.3. Los relatos españoles de Prudencio de Pereda

En realidad, incluso en su época de compromiso, la obra de Pereda tenía ya un importante componente autobiográfico, el mismo que haría que, antes de pasar a relatar sus experiencias en el Ejército durante la Segunda Guerra Mundial, el autor hubiera convertido en el tema principal de sus relatos un aspecto central de su propia identidad como era su vinculación con España.

A lo largo de los veinticinco años aproximadamente que dura la trayectoria literaria de De Pereda (que comienza, según se ha dicho con el relato "Love a Live Body" y concluye con la novela objeto de este estudio), España se convierte efectivamente en el tema principal de su obra³⁰. Junto con la conciencia respecto a sus orígenes que el autor manifiesta (y que, a diferencia de otros emigrantes rápidamente aculturados, le llevará a estudiar español en la Universidad), deben tenerse en cuenta dos factores que resultan decisivos para que el tema de España acabe alcanzando esa importancia en su obra. El primero fue, sin duda, el redescubrimiento de España por parte del público norteamericano que había propiciado desde los años veinte Ernest Hemingway con obras como *The Sun Also Rises* (1926) o *Death in the Afternoon* (1932). El segundo factor, del que también se benefició en términos literarios el propio Hemingway, fue el estallido de la Guerra Civil Española, que atrajo aún más la atención del mundo sobre España, si bien hay que decir que para un autor tan concienciado políticamente como De Pereda, otros acontecimientos anteriores a la Guerra como la Revolución de Asturias (Octubre de 1934) o la victoria del Frente Popular (Febrero de 1936) presentaban ya suficiente interés como para escribir sobre ellos.

²⁹ De Pereda escribió como se ha indicado una reseña de *Strange Fruit*, de Lillian Smith.

³⁰ Hatch (584): "He views that land with objectivity, but not dispassion. Brooklyn-born, he considers as a tribute to the reality of his work the *Fiction Index*'s erroneous listing of him as a Spanish author".

En general se puede decir que la visión que Pereda ofrece de España en sus relatos incorpora a grandes rasgos (enriquecida con su propio bagaje cultural hispánico), la visión que transmite la obra de Hemingway, cuyo núcleo está constituido a su vez por elementos característicos de la tradición romántica y renovados por el vitalismo contemporáneo, una visión a la que habría que añadir como elemento distintivo, las resonancias literarias (cuya presencia resulta además determinante, según se verá, en algunas novelas) alusiones debidas sin duda a los estudios de Español y Literatura Española que el autor siguió en la Universidad entre 1929 y 1933 y que son mucho más numerosas y están mejor seleccionadas que las que encontramos en Hemingway.

Desde un punto de vista formal, los relatos de De Pereda se caracterizan, más allá de ese particular realismo al que se ha aludido y del estilo conciso y expresivo característico de Hemingway, por la inevitable presencia del español, bien sea en los incontables hispanismos, traducidos o no, que muestra el texto, o bien en el uso subyacente en el texto inglés de estructuras morfosintácticas españolas, un recurso que procede también de Hemingway y que se estudiarán más adelante tanto en *Fiesta* como en *Windmills in Brooklyn*. Esta presencia de elementos lingüísticos españoles en el texto no es en última instancia más que un recurso para intensificar en el lector la impresión de hallarse ante relatos verdaderamente “españoles”, que es sin duda el principal objetivo del autor, pero a la larga acaba teniendo el efecto de atenuar el componente ideológico del texto haciéndolo derivar hacia un cierto folklorismo.

En ese sentido, el ejemplo más característico tal vez sea el primer relato del autor ambientado en la Guerra Civil y el tercero en orden de publicación (tras “In Asturias” y “The Runners”), titulado significativamente “The Spaniard”, que fue además, de todos ellos, el que alcanzó un mayor reconocimiento y que abre toda una serie de relatos estrechamente vinculados, por ambientación y personajes, a la novela *Fiesta*. En el relato en cuestión, un joven escritor hispano-norteamericano de simpatías republicanas, Mickey, claro trasunto del autor, se encuentra atrapado en Villarcayo, pueblo de la provincia de Burgos, a comienzos de la Guerra Civil. Allí coincide con su primo Lito, alistado en el ejército nacionalista, que acaba de regresar al pueblo con una herida de guerra. El enfrentamiento político y las diferencias personales provocan cierta tensión en el primer encuentro, saliendo a relucir la cuestión de la identidad nacional de cada uno. Así, aunque Mickey se reafirma en su condición de español, Lito se burla de él:

“I am Spanish.”

“You are Spanish! You little fool! You are Spanish! You will die just being Spanish. Little Spanish virgin!” (14)

Lito hace entonces alusión a un encuentro con una mujer republicana que es interpretada como una violación por Mickey, quien, antes de marcharse, amenaza con una navaja al convaleciente: “In the white face his eyes looked blacker. “Eh, Lito? Do I kill you? Do I kill you justly or am I still a Spaniard ?” (15). Pero el súbito agravamiento de la herida de Lito hace que éste llame de nuevo a Mickey para contarle, antes de morir, la verdadera historia acerca de la mujer, una miliciana con la que tiene un breve (e inverosímil) encuentro sexual en medio de una batalla:

We began to talk, then. I made a little joke, you know; about how pretty she was. She laughed. ‘You are still a little bit like a Spaniard, eh?’ she said to me.” He laughed a little. “‘I am all a Spaniard’ I said”. (17)

De ese modo, el carácter español, universal e inmutable a lo largo del tiempo y personificado aquí en la irresistible pulsión seductora del mito hispánico de Don Juan, acaba imponiéndose sobre el circunstancial enfrentamiento civil de la guerra. En ese sentido se puede decir que hay una cierta intención apologética en esta identificación de lo genuinamente español en los relatos de la Guerra Civil, pues el autor parece querer atribuir al fascismo, y no al carácter español, la barbarie de la guerra, y de ahí la importancia que tienen los extranjeros en algunos de estos relatos. Así el oficial alemán que en “The Denunciation” exige a un campesino la denuncia de su sobrino es considerado el verdadero responsable del asesinato final (y no los guardias civiles que lo acompañan), o los moros de “My Soul to Take”, de “The Bullfighter” y sobre todo de “Fascist Lament”, donde se relata la historia de un republicano católico que lleva una cruz al cuello y al que los soldados del pelotón de ejecución no quieren fusilar:

But there was one little jackass that we shot yesterday who was really a Catholic. He killed a Moor who was defiling the altar in his church, he said. He was probably correct too. What can one do about that, though? Well, anyway the point of the story is that we let him have his rosary beads up till the end. Then, after he had finished saying them, and was just about to be shot, he throws the beads over his head and lets the crucifix stand exposed on his chest. Well, then, the men wouldn’t shoot. They were Spaniards.

We ordered the men. We threatened and we pleaded with them, but they wouldn’t shoot. We called them filthy names, threatened them with death. Still they would not shoot! Then we induce the little coward to take off the cross. We ‘had, to use somewhat forceful means! But it was no go. He was as stubborn and defiant as any Red. Finally, we ordered out a squad of Moors and they shot the idiot with pleasure. They come in pretty handy at times. (11)

Con todo, la visión que de España ofrece De Pereda está condicionada por esa misma vivencia de la diferencia a la que se ha hecho mención anteriormente y que se manifiesta, como se ha visto en el Mickey de “The Spaniard”, en la mayoría de los personajes autobiográficos que encontramos en sus relatos españoles y, por supuesto, en *Fiesta*, todos ellos jóvenes norteamericanos de origen español que sienten sobre sí las

miradas de extrañeza de los habitantes del pueblo en el que viven. Esa situación se proyecta en “A Little Child Shall”, donde el mundo infantil refleja (pero también desdibuja) el conflicto real de la guerra, permitiendo una manipulación del texto en el sentido que se ha indicado. El relato arranca de la presencia de las tropas africanas del ejército nacionalista en un pueblo en el que vive un niño afrocubano, hijo de la criada de una familia de indianos. Un día, atemorizados por los moros, un grupo de niños decide simular la ejecución de uno de ellos y lo hace en la persona del niño cubano, que muere al ser malherido intencionalmente por uno de los del grupo, pagando así el hecho de ser diferente en el pueblo.

Tanto “A Little Child Shall” como “The Spaniard” nos muestran, tal como se ha indicado antes, una interesante dimensión que presenta la práctica mayoría de los relatos españoles de De Pereda, como es el hecho de que una parte importante de ellos esté ambientado en un mismo espacio literario, que, lejos de ser ficcional, coincide por el contrario con una zona geográfica real, el triángulo constituido por Mozares, Campo y Villarcayo, pertenecientes a la comarca burgalesa de Las Merindades, una zona de la que probablemente procedía el padre del autor y que éste seguramente visitó en su viaje de 1933. Esta circunstancia da lugar, en combinación con el mencionado autobiografismo del autor, a un interesante juego entre realidad y ficción que preparará el terreno para la escritura de la novela *Fiesta*, ambientada en la misma comarca. Así, si por un lado el autor ofrece numerosos detalles geográficos y culturales de la zona, ésta también acaba convirtiéndose, en un plano simbólico, en microcosmos representativo del total de España en el que se manifiestan los principales rasgos de la identidad cultural española y especialmente en uno de los aspectos que para el autor define, según se ha visto, dicha identidad, como es la religiosidad, un elemento que será central en *Fiesta* y que tendrá también su importancia en *Windmills in Brooklyn*.

No menos importante resulta como tema la visión española de la muerte, a la que, como sabemos, el autor dedicó su Tesis de Master y que aparece indisolublemente ligada a dos motivos muy frecuentes en sus relatos (y en los de Hemingway) como son los toros y la guerra. Así se puede observar en “The Way Death Comes”, ambientado en una corrida de toros organizada en la zona republicana a beneficio de las víctimas de un bombardeo. Junto al matador, Angel Segura, *Conquistador*, están, por un lado, su apoderado, que quiere llevárselo a México para ganar dinero y, por otro, Chucho, el mozo de espadas, que quiere que se quede. El primero le anuncia que su hermano ha muerto a manos de sus propios soldados, pero el segundo le explica que fue un

malentendido. Conmocionado por la noticia, Angel se enfrenta al toro en una faena arriesgada en la que la muerte se convierte en algo más que un elemento consustancial al toreo:

They were being able to feel, now, and to laugh or cry and be interested in a thing. The one they knew, the familiar thing coming in now, was death. This was the old “friend” death. The great bull had death in his strength, in his bravery and his straight charging, and the man had the look of death as he walked slowly and a little unsteadily toward *Oficial*. (41)

Después de matar al toro, el torero decide quedarse y su valor es equiparado con el valor de la lucha antifascista con un “We stay” que, como afirmación de la voluntad de luchar, recuerda a la conocida consigna “No pasarán”.

Bajo el signo de Hemingway, pues, el amor, la muerte y la religión, con ecos de guerra y toros se combinan para intentar ofrecer un retrato del ser español que reivindica, como muchos de sus personajes, el propio autor y que éste intenta adaptar como mejor puede a las consignas literarias que le impone su compromiso político.

2.2.2. Novelas

Tal como se ha indicado, las novelas de De Pereda están estrechamente vinculadas a su labor como autor de cuentos. En el caso de *All the Girls We Loved* y *Windmills in Brooklyn*, se trata de novelas constituidas por relatos articulados en torno a un narrador intradieético, relatos que en algún caso fueron publicados independientemente antes de aparecer las respectivas novelas. De *Fiesta* se puede decir que es una novela en sentido estricto, pero recoge personajes y espacios, los del triángulo Mozares-Campo-Villarcayo, que el autor había utilizado previamente en otros relatos de los años treinta.

2.2.2.1. *All the Girls We Loved* (1948).

Tal como el propio De Pereda reconoció, *All the Girls We Loved* no era propiamente una novela, sino una colección de relatos que escribió, siguiendo el consejo de Hemingway, a partir de su experiencia en el ejército norteamericano durante la Segunda Guerra Mundial. El manuscrito debió haber sido enviada al menos en 1946 a Farrar Strauss, en cuyos archivos se conserva desde esa fecha documentación general

relacionada con la novela, y, entre 1947 y 1948, con los derechos de una posible adaptación teatral.

La obra está compuesta por un total de once capítulos más una introducción sin título, donde se menciona a algunos de los protagonistas del texto, y un epílogo titulado "The End", en el que se refiere el destino que siguieron todos ellos. Los capítulos llevan alternativamente el título "Al Figueira", numerado I-VI y "A Joe", (apelativo de los soldados del ejército norteamericano), cinco en total, sin numerar³¹. Tres de los relatos que componen el texto habían sido publicados previamente. "Al Figueira I", apareció como "The Major" en 1944 en el número 110 de *The New Republic*, con la firma "Pfc [Private First Class=recluta] Prudencio de Pereda" y la siguiente nota editorial: "This is one of a series of articles and sketches submitted in our Soldiers' Prose Competition. These are paid for at our regular rates and there is also a special prize for the best entry submitted during each calendar month. -THE EDITORS." (113). "A Joe" (I) apareció como *The Goat* al año siguiente en la colección *Cross Section: A Collection of New American Writing* (1945), mientras que "Al Figueira II" apareció como "The Pilgrim Heart" en la misma colección dos años más tarde.

El prólogo nos presenta a algunos de los personajes de los relatos y sobre todo al recluta Al Figueira como narrador de las historias (algo que no se corresponde finalmente con la estructura narrativa del texto), mostrándonos las claves vitales desde las que escribe, fundamentalmente la soledad y el deseo de vivir las historias que relata.

"Al Figueira I": Relata un acontecimiento que protagoniza el narrador. Durante una inspección, el Mayor descubre, pegada en la taquilla de Figueira, una cita de con la que dice estar de acuerdo y que decide mandar publicar en el periódico del batallón. Tras averiguar que es de Lenin y ante la imposibilidad de atribuírsela a ningún autor más aceptable, decide publicarla como suya.

"A Joe I": Se nos cuenta la historia del tiránico Mayor Patterson. Mientras se celebra un consejo de guerra a uno de sus soldados, ve cómo la mascota de su unidad, una cabra, interrumpe el juicio y rebaja la solemnidad de éste. Inmediatamente, el Mayor ordena a un soldado que sacrifique al animal, mientras él lo sujeta, pero el primer disparo atraviesa la mano del propio Mayor, quien, con toda calma, ordena al

³¹ En el manuscrito conservado en la Universidad de Texas, los capítulos llevan un título individual junto al genérico y están organizados de acuerdo con una estructura ligeramente diferente: Al Figueire [sic] I ("The Major"), A Joe ("The Goat"), Al Figueire II ("The Woman Thou Gavest Me"), A Joe ("The Time Has Come, the Sergeant Said"), Al Figueire III ("The Iland"), A Joe ("The Lost Lover"), A Joe ("The Spanish Shawl"), Al Figueire V ("Nobody Ever Dies"), A Joe ("Death of a Sergeant"), Al Figueire VI ("Fear").

soldado que vuelva a disparar. El animal resulta finalmente muerto y el Mayor abandona el lugar sin inmutarse.

“Al Figueira II”: En este capítulo, de estructura gratuitamente compleja, el protagonista no es exactamente Al, sino Stephenson, un soldado que se aproxima al narrador y le relata su historia, que en realidad son dos. Por un lado, la de su problema de relación con las mujeres, que soluciona finalmente con la novia de un compañero, Schorr, gracias a una droga, la Felixina, con la que la mujer, bajo tratamiento, experimenta un cambio de personalidad transformándose en una mujer a la que Stephenson llama "Red", historia que se inicia con el relato que el propio Schorr hace a Stephenson de su relación con su novia: Por otro lado está la historia que explicaría el problema de Stephenson y que este relata, tras una pelea con Schorr, a Figueira antes de pedirle que intercambien sus permisos para poder ir a ver a "Red"; es la historia del puritanismo de su padre y del crimen que este cometió tras descubrir juntos a su hermano y a una tía y de cómo la declaración de Stephenson en el juicio le causó el trauma que le impide relacionarse con las mujeres. La historia concluye cuando Schorr, para vengarse, anuncia a Stephenson que su novia se ha curado y que ya no tomará nunca más Felixina, anuncio que Stephenson celebra, sin embargo, porque de ese modo, dice, nadie volverá a tener nunca más a "Red".

“Joe II”: Mientras pelan patatas, el Sargento Wesley, le relata al soldado Costigan las historias de los soldados Kryzinski y Manners, quienes, como él, fueron abandonados por sus novias y cargan, dice, con su propia cruz. Además le habla de la suya propia: durante la Primera Guerra Mundial, en su unidad dos soldados fueron acusados de mantener relaciones homosexuales y fueron enviados solos a atacar las líneas alemanas. Ambos murieron cogidos de la mano, mientras la mirada de desprecio del último en caer quedaba clavada en la memoria de Wesley, quien desde entonces renunció a juzgar a los demás.

“Al Figueira II”: Figueira recibe, a cambio de dos días de permiso en Nueva York, el encargo de acompañar el ataúd de un soldado muerto a su lugar de origen. Al llegar a su destino, un pueblo de Pennsylvania, descubre que ha sido víctima de un engaño por parte del sargento, pues deberá pasar allí los dos días del permiso debido a los procedimientos habituales del dueño de la funeraria, en cuya casa se aloja. Sin embargo, Figueira decide que el cadáver sea incinerado para, en venganza, llevarle las cenizas de vuelta al sargento. Antes de partir, tiene un encuentro con la mujer del dueño de la funeraria, con la que espera encontrarse más tarde. Pero en lugar de eso, en su trayecto

de vuelta, se detiene en Cincinnatti y arroja las cenizas del muerto a orillas de un río.

“A Joe III”: El narrador es un soldado de permiso en Nueva York, que tiene un encuentro casual en el metro con una mujer que le lleva a su casa. Allí son sorprendidos por su marido, pero la reacción de éste consiste en contarle al soldado la historia de su mujer. Ésta, le dice, iba a casarse con su novio, otro soldado con el que tuvo en la misma línea de metro una discusión por no acceder ella a tener relaciones sexuales con él. El soldado había logrado salir del vagón y situarse tras unos cristales para gritarle, pero tras un signo de reconciliación, no pudo volver dentro y con una sacudida del vagón cayó del tren y murió. El marido le cuenta finalmente que el trastorno que tal situación le causó hace que periódicamente busque soldados en esa misma línea de metro y los lleve a casa.

“Al Figueira IV”: Relata el proceso de curación, gracias a sus amigos Al Figueira y Alison (pero también gracias a su automedicación con benzedrina) del problema de impotencia del soldado Barkely. El relato se detiene cuando Barkely, convencido de que lo ha superado va a acostarse con su novia, pero en Al Figueira VI sabemos que al final acaba muriéndose por una sobredosis de benzedrina mientras está con ella

“A Joe IV”: El narrador es otro soldado que visita a una mujer para entregarle un regalo que dejó preparado para ser enviado, si moría, un soldado muerto finalmente en combate. La mujer es bailarina de un club y, tras enterarse de la muerte del soldado, rechaza el regalo, que no es otro que un mantón español (El título en el manuscrito de la novela es “The Spanish Shawl”).

“Al Figueira V”: El capítulo relata la visita de Al, antes de partir para el frente, a la casa de los Markowitz, cuyo hijo, Sidney, influido por Al, se alistó en las Brigadas Internacionales y murió en España. Al les dice a los padres que podría haberse quedado y no haberse alistado en el Ejército, pero que decidió ir precisamente por el ejemplo de Sidney.

“A Joe V”: En el capítulo se cuenta la historia de Ed, licenciado del ejército que discute constantemente con su novia por problemas de adaptación, hasta que un día, en un cine conversa con el padre de su antiguo sargento, quien le comunica que éste ha muerto.

“Al Figueira VI”: Tras regresar de la guerra, Al se encuentra bajo tratamiento psiquiátrico por haber intentado matar a su mujer. En una sesión con un psiquiatra militar, pasa revista a su vida y sabemos que él también, como Barkely, ha tenido un problema de impotencia. Asimismo sabemos que, tras la muerte de Barkely, decidió

superar sus problemas pidiendo entrar en combate. En su nueva unidad hizo dos nuevos amigos, Hal y Dom, que murieron en Italia y gracias a los cuales (después de que el autor se creara una extraña dependencia de ambos) consiguió conocer a Maya, por la que dejó a su mujer. No obstante, tras una discusión con Maya, el personaje regresa a su apartamento y allí, con una pistola alemana que le había regalado Dom, se suicida.

La novela resulta de especial interés para el estudio de *Windmills in Brooklyn* por dos aspectos que comparte con esta última: la querencia autobiográfica que una vez más muestra en ella el autor (y de la que en última instancia surgirá la novela objeto de este estudio) y la estructura narrativa, constituida por distintos relatos ambientados en un espacio concreto (en este caso el ejército) y conectados entre sí por la figura de un narrador intradiegetico que se presenta además no sólo como testigo de las historias relatadas, sino también como destinatario de las que cuentan algunos de los personajes.

El autobiografismo de De Pereda en la novela resulta evidente a la luz de los datos de su vida que conocemos. En ese sentido, el autor se autorretrata en la figura del “PFC” Alonso Figueira (63), que aparece aludido como Al Figueira, Al o Allee. El nombre, con indudables resonancias cervantinas que se comentarán en su momento, podría ser el mismo, recordémoslo, que el del narrador de *Windmills in Brooklyn*, mientras que el apellido, que correspondería al segundo apellido de la madre de De Pereda, Figueras, (que había aparecido ya tal cual en el personaje del “Corporal Figueras” en el cuento “My Big Brother Goes Back”) es el mismo que el del abuelo de *Windmills in Brooklyn*.

De Al Figueira se nos dice que ha ido a la Universidad, que quiso luchar en la Guerra de España y que finalmente fue rechazado por sus condiciones físicas (104), razón por la cual estuvo a punto también de no poder entrar en el ejército norteamericano (106) donde finalmente ingresó en el ASTP (Army Specialized Training Period). El protagonista (como el autor en la Office of Strategic Services), trabaja en la sección de Inteligencia (103) y en su ficha, que dice haber mirado Stephenson, el protagonista de “A Joe” (I) aparece como escritor (De Pereda, recordémoslo, aparecía como tal en la ficha del Ejército):

"I was looking at the ASTP records. I saw yours... I liked it," Stephenson said.
"You mean about being a writer... and about Spain?" (21)

Su trayectoria anterior como autor de relatos, algunos ambientados en España, aparece igualmente aludida en la presentación que del personaje se hace en la introducción:

During the Spanish War, when he hadn't been able to get into the fighting, he had known enough about Spain and Spaniards to write some fair stories, and in the thirties, his experiences on quiet picket lines had given him enough knowledge to write good stories about real picket lines (7).

Ciertamente, *All the Girls We Loved* constituye, entre los relatos de los años treinta y *Fiesta*, un intervalo en su tratamiento de temas españoles, los cuales, sin embargo, dado el perfil del autor, no están del todo ausentes en el texto. Además de su compromiso en la Guerra de España (en Al Figueira V, se nos dice que influye en que su amigo Sid Markowitz vaya a España, donde finalmente muere), hay otras menciones como la del mantón –“one of those cheap imitation Spanish Shawls” (99)-³², la que hace al afrodisíaco “Spanish fly” (en una novela en la que las drogas tienen una importante función), o la alusión a España en su conversación con el psiquiatra del capítulo final.

“No. Of course not!... I like that. That makes it easy. *Hablando, se entienden* [sic] *la gente*”, Deering said in Spanish. “Talking, people understand each other. You’re Spanish, aren’t you?”

“Old Spanish!”

Deering smiled again. (126)

Finalmente, el desenlace de la historia del soldado que encuentra a la mujer en el metro también acaba apuntando a España y, en cierto modo, anticipando el argumento de *Fiesta*.

The subway boy, whose father was a frequently unemployed furrier and whose mother was dead, just didn’t want to go back to New York. He, too, re-enlisted and secretly planned to become a French citizen at the end of his shift... He hoped to go to Spain later, too –after Franco had been overthrown. This seemed only a matter of time- to himself as well as to all the French people he talked to. (157)

También resultan de interés otros aspectos de la vida anterior de Figueira, de quien se nos dice que es de Nueva York, que conoce bien Brooklyn y que de niño quiso ser sacerdote.

A la vista de la correspondencia entre la vida de Al Figueira (especialmente tal como aparece resumida en el capítulo “Al Figueira VI”) y los datos biográficos que conocemos de Prudencio de Pereda, la autobiografía plasmada en el texto plantea sin duda el problema de cómo interpretar las alusiones a los problemas psicológicos del personaje, especialmente su dramática dificultad para relacionarse con otros y su no menos difícil relación con las mujeres, aspectos que, no obstante, resulta imposible verificar en la vida del autor.

En ese sentido, un aspecto importante del autobiografismo del libro es que este va

³² Los mantones aparecerán de nuevo en *Windmills in Brooklyn* (57) entre las mercancías con las que comercia Agapito.

más allá del personaje de Al Figueira y se proyecta sobre el resto de los soldados que cuentan sus historias, pues en una buena parte de ellas encontramos los mismos problemas que a la postre averiguamos son los de Al.

En ese sentido, uno de los aspectos que más llama la atención en la obra es la importancia que tiene en ella la Psiquiatría y el Psicoanálisis. Una buena parte de los personajes ha estado o está bajo algún tipo de terapia, que con frecuencia incluye el uso de psicotrópicos: la mujer ("Red") de "Al Figueira II" que logra curarse tras recibir tratamiento de un psiquiatra y abandona el tratamiento con Felixina; la otra mujer que el soldado encuentra en el metro en "A Joe III"; el recluta Barkely que, además de recibir terapia para superar el problema de su impotencia, acaba muriendo de una sobredosis de benzedrina en "Al Figueira IV" y finalmente, el episodio "Al Figueira VI", que transcurre en el hospital militar donde está recluido el propio Figueira y que en una buena parte se reduce a una sesión con el psiquiatra militar. Además, incluso la madre de uno de los protagonistas, el recluta Costigan, resulta ser psicoanalista (6) o psiquiatra (57). Finalmente abundan en la novela términos del lenguaje psicoanalítico, y especialmente "hysterical" (más tarde en *Fiesta*, se añadirá también "blocked"), por no mencionar, como se ha dicho, de drogas que modifican la conducta, como la inexistente Felixina, la muy real Benzedrina (74) (90) o el ya mencionado afrodisíaco "Spanish fly", que habría que relacionar con la heroína que reparte inadvertidamente Agapito en *Windmills in Brooklyn*.

Pero más allá de esta presencia externa de determinados aspectos de la Psiquiatría y el Psicoanálisis, cuya práctica se estaba extendiendo cada vez más en la sociedad norteamericana de la época³³, este último tiene una importante función estructural, como procedimiento que articula implícita o explícitamente la confesión autobiográfica, en una obra que consiste fundamentalmente en un conjunto de relatos en los que los soldados hablan de sus problemas a otros soldados o a terceros, remontándose a menudo a episodios ocurridos en su infancia. Esta proximidad entre relato y psicoanálisis se hace presente en dos direcciones. En primer lugar, el relato de historias entre los soldados puede tener los efectos de una terapia, y, así, el propio Al (mucho antes de acabar él mismo ante el psiquiatra) actuará como psicoanalista de su amigo Stephenson, recibiendo en su última "sesión" la confesión de la historia del crimen del padre que está en el origen de su problemática relación con las mujeres. Después, ante la alegría

³³ Hay incluso alguna alusión irónica: "What did he think it was going to be like? A Hollywood room with a couch that you lie on and tell your dreams from? (115).

con la que Stephenson recibe la noticia de la curación de “Red”, Al se permitirá hacer un “diagnóstico” final:

"Stephenson," Al said. "When I said I knew you were okay, I meant it. I think you're all right, now. You are."

"What d'you mean?"

"I mean that you're all right -that you're cured... I'm not thinking about the furlough now. I meant to tell you this before... You're cured. You're normal. Stephenson! You could approach any woman, now. There's no fear. I don't think there's any fear... You know what it's about. now... You fought for a girl -you acted like any other guy... Why don't you just think of Red as the first wonderful girl, and let her alone, now?" (49-50)

Pero junto a esta modalidad de “transferencia” entre psicoanálisis y relato está también la inversa, es decir aquella en la que la sesión real de psicoanálisis deviene en relato autobiográfico con tonalidades literarias, como el que hace el propio Al (que, no en balde) es escritor, al Dr. Deering en el capítulo final “Al Figueira VI”.

Este último caso, la transcripción de una sesión de terapia, es extremo aunque especialmente representativo del modo en que la novela se articula estructuralmente sobre el relato que de sus vidas hacen distintos personajes. Este principio autobiográfico es sin duda el mismo sobre el que se articula *Windmills in Brooklyn*, pero en este caso hay un aspecto importante, como es su dimensión colectiva, vinculado a la ambientación de la novela en el ejército.

Como el propio autor reconoció y la crítica se encargó de recordar, la estructura de la novela es la de una colección de historias articuladas en torno a la figura de un narrador que ocasionalmente actúa como protagonista de alguna de ellas, pero que, en general, se limita a escuchar y transcribir las que le relatan sus compañeros de armas.

En realidad, se supone que Figueira es el autor de los relatos, pero, como personaje, aparece siempre referido en tercera persona, la cual se usa, además en relatos en los que el propio Figueira está ausente como personaje. En algunos de éstos, hay personajes que desempeñan las funciones que Figueira desempeña en otros relatos, como es el caso de A Joe II, de estructura igualmente complicada. En él el Sargento Wesley, actúa como confidente del soldado Costigan y, después de relatarle la historia del soldado Kryzinski, escucha su historia, pero, en medio de ella, y sin que Costigan haya terminado de contarla, le cuenta al recluta la historia del soldado Manners y finalmente la suya propia. La dependencia de la novela con respecto a la confidencia y el relato hace que efectivamente la estructura narrativa se complique en ocasiones de forma gratuita. Uno de los casos más representativos tal vez sea "Al Figueira II", en el que el Al rescucha el relato que le hace Stephenson, quien a su vez repite el que le

escuchó a Schorr. Otra variedad es la que encontramos en *Al Figueira IV*: Barkely cuenta su historia a Al y a Alison, pero no en primera persona, sino que es el narrador el que, de alguna manera lo relata (He started to talk / When He told it).

La primera persona no está siempre reservada a los personajes, sino que a veces es el narrador el que se instala en ella. Así ocurre en *A Joe IV*, donde el narrador es un soldado que no aparece identificado ni con Figueira ni con ningún otro de los personajes, o en *A Joe III*, que está narrado en 1ª persona (sin estar inserto, como otros relatos, en una conversación con Figueira), aunque dentro de esa misma narración, el marido de la mujer que conoce el soldado se convierte en narrador también en primera persona de la historia de la mujer. Finalmente, en *Al Figueira VI* la 1ª persona pasa ahora al propio Al Figueira, aunque, dentro del relato (147) se da una extraña transición de la primera a la tercera persona.

Con todas estas variantes, el resultado final es el de un relato a varias voces, pues Al no llega a situarse en primer plano, como protagonista, hasta el último capítulo y para entonces su historia ya no es sino una más entre las del resto de sus compañeros, puesto que la intención del autor no era otra que la de contar la historia de un grupo de soldados, pero no como tal grupo, sino como agregación de historias individuales, sobre todo porque, analizadas en detalle, todas esas historias nos devuelven refractada la imagen del propio autor que es a la larga el factor que da unidad a todas ellas.

Si por un lado es cierto que tal estructura era sin duda la más adecuada para un autor que hasta entonces no había pasado aún del relato breve y que incluso había publicado de forma independiente ya alguno de los que formarían parte de la novela, no es menos cierto que el modelo elegido por De Pereda había demostrado ya ser el más adecuado para una novela de esas características después del éxito alcanzado en su día por la que había sido sin duda una de las novelas bélicas norteamericanas más populares sobre la Primera Guerra Mundial, *Company K* (1933) de William March (1893-1954). De Pereda debió tener algún contacto directo con March, pues entre sus papeles se encuentra nada menos que el manuscrito del libro póstumo *99 fables*, que sería publicado en 1960 por la Universidad de Alabama, y dos cartas de March (12/27/38 y 12/22/46). Pero donde se muestra la admiración que sintió por el autor es en la reseña que escribió en 1945, mientras estaba escribiendo los relatos con los que formaría la

novela, sobre *Trial Balance: The Collected Short Stories of William March*. (1945)³⁴. Allí, De Pereda alaba a March (a quien considera uno de los grandes narradores de la literatura norteamericana del siglo XX y de quien destaca que escribiera cuentos contra el fascismo) por su perfección técnica en el relato breve, pero sobre todo por el modo en que el autor dio voz en sus relatos a personajes anónimos e insignificantes, algo que sin duda debió recordar el propio De Pereda a la hora de escribir *Windmills in Brooklyn*. La reseña, en la que predice que el autor no será verdaderamente apreciado hasta que pase el tiempo, parece suficientemente significativa a ese respecto: "sensitive people will return again and again to the antics of a crazy Spaniard, the secret heart of a Dublin Jew, and the little people of William March" (142).

March no sólo combatió en Europa, sino que incluso recibió dos medallas de los Estados Unidos (entre ellas, la más alta condecoración del ejército norteamericano, la Congressional Medal) y la Croix de Guerre de Francia. Fruto de su experiencia en la guerra fue una tardía novela, *Company K*, que muy pronto lo convertiría en escritor profesional, en una carrera que culminaría con el éxito póstumo (editorial y cinematográfico) de *The Bad Seed* (1954).

Frente a un panorama de literatura bélica en el que sólo se alzaba la novela *The Red Badge of Courage*, de Stephen Crane, la Primera Guerra Mundial marca la entrada de la guerra, o más bien de sus horrores, como tema de pleno derecho en la literatura norteamericana con la obra de autores como John Dos Passos (*Three soldiers*), Thomas Boyd (*Through the Wheat*) o el propio Ernest Hemingway (*A Farewell to Arms*). Sin embargo ninguno de ellos llegó tan lejos en la descripción de la brutalidad del combate como March, que en opinión de Philip D. Beidler (1989: xv), estaría por ello más cerca de los escritores británicos de la guerra como Wilfred Owen, Robert Graves o Siegfried Sassoon. Beidler relaciona asimismo la obra con otra novela bélica e igualmente experimental en lo formal, *Catch 22* (1961), de Joseph Heller, pues, al igual que ésta, *Company K* también tiende a modelarse a partir de las historias individuales de los soldados. En *Company K*, un miembro de la Compañía, el recluta Joseph Delaney, equivalente de Al Figueira, es el compilador de las historias del resto de los soldados, cuyos nombres les dan título, y que aparecen relatadas en primera persona. Al margen del capítulo inicial, la obra no tiene una disposición estructural clara y el orden de los

³⁴ No deja de llamar la atención que algunos de los problemas psicológicos de Al Figueira coincidan con los que sabemos que experimentó el propio March a lo largo de su vida (como los ataques de histeria que le llevaron a una crisis nerviosa en 1947).

capítulos puede intercambiarse aleatoriamente. De hecho, tal como señala, Simmonds (45, 90 y 60) March publicó asimismo de forma independiente y en diferentes versiones algunos de los relatos que componen la novela (como "Fifteen from Company K", incluido en *O. Henry Prize Stories*, 1931), lo mismo que, según sabemos, acabaría haciendo más adelante del propio De Pereda. La elección de esta estructura, entonces altamente innovadora, por parte de March no es gratuita, pues dentro de la masa de soldados de la Compañía que participa de la deshumanizada masacre en masa de la Guerra, March pretendía sin duda destacar, en los vestigios de su propia individualidad, el único elemento de humanidad que conservaban. Por ello, esta la sucesión de historias individuales, sobre la que resultaba imposible construir un relato épico, se mostraba como el formato más adecuado para articular una denuncia antibelicista.

De Pereda se sirvió de la misma estructura y llegó hasta a incluir un pequeño homenaje a March en la historia de los dos soldados homosexuales ambientada en la Primera Guerra Mundial que uno de los personajes relata en "A Joe II", pero su relación con la guerra había sido muy distinta de la de March y la función que tuvo tal estructura en su novela también acabó siendo diferente. Efectivamente, la experiencia que del ejército tuvo De Pereda, que nunca entró en combate y ni siquiera llegó a salir de los Estados Unidos, no podía ser más que la estrictamente humana, la de las historias que escuchó en el campamento y que debieron ser lo más interesante de aquel, y no la de unos combates que ni siquiera de modo indirecto aparecen aludidos en su novela. En De Pereda, por tanto, las historias individuales no brotan de una voluntad de contrastar frente a un acontecimiento brutal y deshumanizado como la guerra (en el que la vida del individuo acaba con frecuencia sepultada en la fosa común) el lado humano e individual de quienes la hacen, sino más bien de la observación de otra faceta de esa misma guerra, la vida del campamento, que incita a la introspección y la confidencia, de ahí que frente a su ausencia en la novela de Marsh, la conversación sea, como se ha visto, en un elemento fundamental en la estructura de *All the Girls We Loved*, donde podemos leer en cada capítulo cómo los propios soldados hablan entre sí y relatan sus historias.

De Pereda se propone, en cualquier caso, como March, dar una visión antiheroica de la guerra, algo que, en ese sentido, queda perfectamente claro en la alusión despectiva al libro de Marion Hargrove, *Private Hargrove* (1942) en el que se daba una visión bastante más amable y patriótica de la vida de los reclutas. Pero, más allá de tal negación y de la elección del modelo de March, existen en la obra diferentes alusiones literarias que merecen ser igualmente consignadas. En ese sentido, no sorprende la

presencia (que confirma una vez más el autobiografismo de la novela) de la alusión que encontramos en “Al Figueira V” a Hemingway, cuando el padre de Sid Markowitz, el amigo de Al muerto en España, dice:

“Nobody ever dies! Like your friend Hemingway’s story”

“You read it?” I said

He smiled and made the broad gesture again. “From you and Sidney I learned some things. I read everything about Spain and by this man Hemingway you like so much”. (106)

Si la referencia a Hemingway resulta inevitable por la importancia de la Guerra Civil Española en la trayectoria vital y literaria de Al, hay otros autores que son mencionados tan sólo en su condición de escritores. Así, llama la atención la referencia a Joyce en el relato menos realista de todos, “Al Figueira VI”, en el que el objeto es la psique de Figueira, que se muestra en ocasiones bajo la forma de flujo de conciencia. Allí, su deseo de que sus cenizas sean esparcidas en el glaciar del Monte Washington da lugar a la siguiente reflexión:

For a hundred years, for a million years. After all this rotten solidity of dirty buildings and crummy people were gone, he would have moved two feet –or two yards, perhaps- on the glacier’s bosom. There wouldn’t even be a charred, burnt-edged copy of Joyce’s *Ulysses* around because atomic fission cut, thrashed, burned to lightning crisp, evaporated.

He’d always wanted to beat Joyce –to be Joyce. Now, what did it matter to have been Joyce? Joyce had his immortality bound with humans, but *he* would sleep on a glacier’s eternity. (114)

Por otro lado, en los orígenes de esa vocación literaria parecen estar también los nombres de otros autores, tal como recuerda Al al recordar sus comienzos como escritor: “My friends and the Prof of Unattached 5 who had been a personal friend of Schnitzler and Kafka thought that the writing was beautiful and ‘full of meaning’” (116).

A pesar de sus modelos, la novela de De Pereda, sin embargo, no ha pasado a la historia de la novela norteamericana por su excelencia literaria, aunque sí ha sido incluida en al menos dos estudios sobre la novela de la Segunda Guerra Mundial. Paris (1990: 43, 117 y 146) menciona a Pereda en su libro sobre la Segunda Guerra Mundial en la novela, pero curiosamente no por *All the Girls We Loved*, sino por *Windmills in Brooklyn*, que obviamente no ha leído, pues hace de ella el siguiente resumen: “Young Hispanic American grows up in Brooklyn during the War” (43) (!). Waldmeir, por su parte, (1971: 20, 23, 27-30, 32) la estudia junto con *The End of My Life*, de Vance Bourjaily y *The Trumpet Unblown*, de William Hoffman, novelas todas a las que considera en general “very well written” (20), y las analiza como ejemplo de lo que el crítico Chester E. Eisinger llama, a propósito de los problemas psicológicos y morales

causados por la guerra en los protagonistas de las novelas bélicas, “patterns of despair” (1963: 28). Waldmaier sostiene que, a diferencia de los protagonistas de la novela de Bourjaily, y de modo similar al de la de Hoffman, Al Figueira es cambiado por la guerra, pero la conciencia que obtiene de ello se superpone en realidad a la que traía al campamento: “Shelby and Al enter the war far more aware of their human responsibilities than Skinner” (1963: 23). Así se pone de manifiesto también en la cita de Lenin que el recluta tiene pegada en su taquilla. Efectivamente, en la base de la percepción de la guerra de Al está para Waldmeir su pasado antifascista y su deseo de luchar en la Guerra de España, un deseo frustrado en su caso, pero que lleva a la muerte a Markowitz. El sentimiento de culpa es el que, según Waldmeir, hará que acabe presentándose voluntario para, una vez en el campamento, acabar actuando como confesor de los problemas de sus compañeros de unidad. Pero esta determinación moral no le impide (sobre todo tras la muerte de dos compañeros) ser víctima de los conflictos emocionales que desencadena la guerra, y que desencadenarán en él una profunda depresión y la impotencia sexual que le llevarán finalmente al suicidio.

En la trayectoria literaria de Pereda, *All the Girls We Loved*, supone, pues, una transición de la práctica del relato a la de la novela, aunque el autor muestre todavía una notable dependencia con respecto a aquél en la estructura elegida para la obra. Esta dependencia se ve favorecida, como hemos visto, por el recurso al modelo de *Company K*, un modelo que el autor acabará asimilando y al que dará un nuevo sentido él en *Windmills in Brooklyn*. Pero también, a propósito de las atormentadas vidas privadas de Al y sus compañeros y de la presencia del psicoanálisis en la novela, parece predecible que el autobiografismo acabe desembocando en el terreno de la evocación de la infancia, tal como ocurrirá en la novela de 1960, donde los motivos españoles, presentes soterradamente en *All the Girls We Loved*, acabarán saliendo nuevamente a la superficie, no sin antes experimentar, como veremos, una sustancial mutación en *Fiesta*, la segunda novela del autor.

2.2.2.2. *Fiesta: A Novel of Modern Spain* (1953).

Si *All the Girls We Loved* ayuda a comprender *Windmills in Brooklyn* por su estructura, *Fiesta* resulta igualmente imprescindible en lo que respecta a su contenido,

por tratar sobre el modo de asumir su identidad un norteamericano de familia española, y uno de los rasgos más destacados de la novela de 1960, como es el uso del español, aspectos ambos que nos hablan de una decidida vuelta a los motivos españoles que había estado cultivando durante la década de los treinta.

Fiesta apareció en la editorial neoyorquina, A. A. Wyn Inc. en 1953 con la dedicatoria “For Marjorie, again,/ and for Lyman Richard Bradley”³⁵ e iba encabezada por una traducción del proverbio XLVI de *Campos de Castilla* de Antonio Machado

Last night, I dreamed I heard God
Shouting: *Be quick! Awake*, to me.
Then, it was God who slept, and I
Was calling: *Wake up!* to him. *Wake up!*

(Anoche soñé que oía
a Dios, gritándome: ¡Alerta!
Luego era Dios quien dormía
y yo gritaba: ¡Despierta!...) ³⁶

Es probable que la novela estuviera ya escrita desde antes con el título *A Man on the Cross*, título que aparece registrado, en los archivos de Farrar, Strauss and Giroux en una serie de cartas datadas en torno a 1948, por lo que es posible que dicha editorial, donde ya había publicado *All the Girls We Loved*, como vimos, bajo el sello Berkley, fuera la primera opción del autor. Con ese título y fechada en 1950 aparece, aunque presentada como no publicada aún, en (warfel 118) que presenta un resumen de su contenido que coincide plenamente con el de la novela que conocemos:

A Man on the Cross (1950), with its scene in Spain, marks a return to two of the earliest and most forceful influences in Mr. de Pereda's life: Spain and Catholicism. “I think I have

³⁵ La dedicatoria a Lyman Richard Bradley presenta un interés especial. Se trata de un profesor de la Universidad de Nueva York que llegó a convertirse en 1942 en Director del Departamento de Alemán y fue miembro de diversas organizaciones de izquierda y señaladamente el “Joint Anti-Fascist Refugee Committee”, que se dedicaba a prestar ayuda a refugiados de la Guerra Civil Española. En 1943, la organización fue declarada subversiva y en 1947 se le ordenó entregar sus documentos a la Un-American Activities Committee of the U.S. House of Representatives (HUAC). Al negarse, sus dirigentes incurrieron en el delito de “contempt of Congress” y en 1948 fueron enviados a prisión. Bradley perdió su puesto en la Universidad, pero, tras su puesta en libertad en 1950, reclamó su restitución y el abono de su salario, que fueron denegados. Después demandó a la Universidad en 1952 y tras perder el juicio en 1953, volvió a perder la apelación en 1954. La dedicatoria de Pereda, por tanto, se sitúa en el momento del juicio contra la Universidad de Nueva York y ha de interpretarse como un gesto de apoyo solidario con un personaje a quien debía conocer de su época en la Universidad y, sobre todo, de actividades antifascistas relacionadas con la Guerra Civil Española. Para más información sobre el caso véase la nota biográfica incluida en la página de los Archivos de la NYU dedicada al caso: <http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/archives/bradley.html>. Por lo que respecta a “Marjorie” podría tratarse de Marjorie Kellog, que preparaba, al parecer, una obra de teatro sobre un texto de De Pereda, y que, de hecho, había sido periodista en España durante la Guerra Civil, pero también de una Marjorie Chodorov que fue integrante del mismo Comité al que perteneció Bradley y que, como él, acabó siendo enviada a prisión.

³⁶ La traducción, probablemente obra del autor, aparece igualmente citada en *The Dark Swallows*, (New York: Alfred A. Knopf, 1967) novela ambientada en la Guerra Civil Española de la novelista norteamericana Helen Griffiths.

a new tolerance now,” he has said, “and I have tried to make an objective picture of what it means for a Catholic to try to be a Christian in fascist Spain.” The story deals with the Passion Play in a small pueblo, and how the “new order” has affected the simplicity and truth of what should be nothing more than a humble peasant offering. (*American Novelists of Today*, 118)

No obstante, ese mismo año, De Pereda dio a la novela un nuevo título que era todavía distinto del definitivo, *The Unshared Man*, con el que debió ser enviada de nuevo a Farrar, Strauss and Giroux a juzgar por los registros de esta editorial, y que es el que figura aún en el manuscrito que se conserva en la Universidad de Texas. Aunque *The Unshared Man* resume mejor, como se verá, el sentido de la obra, es posible que la orientación más netamente comercial de A. A. Wyn obligara al autor a poner a la novela el título por el que la conocemos (y que como reclamo funcionaba sin duda mucho mejor), tal vez pensando de antemano en la publicación de la versión reducida que apareció ese mismo año en la colección popular “Ace Star”, con la que la editorial en cuestión, que hasta entonces se había dedicado a la edición de tiras cómicas, acababa de adentrarse en el terreno de la publicación de libros³⁷. Si ocurrió así, el cambio no debió importar demasiado a Pereda habida cuenta de la deuda que muestra la obra con respecto a *For Whom the Bell Tolls*, pues hay que recordar que *Fiesta* fue el título que *The Sun Also Rises* llevó en la primera edición publicada en el Reino Unido y en las traducciones al alemán, italiano, checo y, por supuesto, al español. A ese respecto tampoco deja de llamar la atención que el título inicial de *For Whom the Bell Tolls* fuera *The Undiscovered Country*.

Pereda afirmó de ella que era la única novela que había escrito, puesto que tanto *All the Girls We Loved* como *Windmills in Brooklyn* no eran sino una serie de relatos enlazados en una estructura novelesca. Sin embargo, también en el origen de esta novela está la labor de Pereda como autor de cuentos, pues entre los papeles del autor conservados en la Universidad de Texas, se conserva el manuscrito de un relato, “The Man Who Wouldn't Play Christ”, que debió servir, junto con el contenido de otro titulado “The Assassin” (que había sido publicado en 1936) como punto de partida para

³⁷ El carácter más popular de la edición reducida de Ace Star se deja ver no sólo en el dramatismo de la cubierta (véanse apéndices), sino también en la página publicitaria que antecede a la portada y en la que se selecciona un episodio, el de la frustración de la pareja Heráclito-Rora, que, aunque secundario en la trama de la novela, debió parecer a la editorial especialmente atractivo para los lectores potenciales de la colección. Allí, bajo el título “MARRIAGE ON THE ROCKS-SPANISH STYLE!” encontramos dos citas de la novela, la primera de las cuales parece haber sido seleccionada para atraer inmediatamente la atención del lector: “Nine years and months that he hasn't made love to me; that he hasn't entered me, touched me, loved me, loved me! Abuse me, hate me—he does that in its place” (140-1).

la composición de la novela³⁸. Por otro lado, un asomo de la misma estructura que encontramos en *All the Girls We Loved* se puede percibir en los relatos de las vidas de distintos personajes que ocasionalmente encontramos en la novela, como la impotencia de Heráclito y el conflicto matrimonial con Rora, que coinciden en parte con los que relata Al Figueira en el último capítulo de la novela de 1948. Por último, la dependencia de la novela con respecto a los relatos del autor se pone igualmente de manifiesto en éstos en la ubicación de la acción en el triángulo Mozares-Campo-Villarcayo, en el que se habían incluido varios relatos de los años treinta.

La obra tuvo una recepción más que aceptable dentro y fuera de Estados Unidos, especialmente en los círculos culturales de la izquierda europea, tal como reconocía el autor en la biografía de *Contemporary Authors*: "There have been pleasant surprises like the way my big book, *Fiesta*, took off in the German Democratic Republic, the so-called East Germany. Previously, the book has sold best in its French translation, and the French Catholic critics had praised it well" (2004). Efectivamente, la obra fue adaptada por el compositor y director alemán Robert Hanell (1925-2009) y estrenada el 28 de mayo de 1974 en la ciudad de Weimar. Antes, como señala el propio autor, había sido traducida al francés, alemán y finlandés³⁹. La misma biografía menciona asimismo, aunque sin dar más datos, una emisión radiofónica y una adaptación para televisión.

Al pueblo de Mozares llega el neoyorquino Erostrato, "Ros", Varona, licenciado del ejército (del que conserva como recuerdo una pistola) y recién salido de la experiencia de un divorcio traumático⁴⁰. Ros, artista gráfico⁴¹ que trabaja en las ilustraciones para una versión infantil del *Quijote*, ya había hecho otra visita en 1933 y vuelve ahora a alojarse en casa de sus tíos Felipa y Benito. Ros llega a Mozares poco antes de una señalada fiesta local, una representación de la Pasión que se celebra, cada diez años, el 14 de octubre:

"They don't speak of it much," his uncle said. "It isn't spoken much of, until the year it

³⁸ Algunos de los motivos más importantes de la novela, como la muerte ritual o el enfrentamiento del visitante norteamericano con el fascista español, estaban ya presentes además en los relatos "A Little Child Shall" y "The Spaniard".

³⁹ *Fiesta: romaani nykypäivien Espanjasta*. Trad: Elvi Sinervo. Helsinki: Kansankulttuuri, 1960 (el traductor era miembro del PC finlandés); *Fiesta*. Trad. Mario Canavaggia. Paris: B. Grasset, 1957; *Fiesta in Mozares. Roman*. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1968. Robert Hanell. *Fiesta: Al Fresco für Musiktheater, frei nach einem Roman von Prudencio de Pereda*. (Oper mit Jazz-Strukturen). Berlin: Theater der Zeit, 1974.

⁴⁰ Varona era probablemente el segundo apellido paterno y había aparecido ya en el relato "The Way Death Comes".

⁴¹ Otro artista gráfico aparecía aludido asimismo en el cuento "My Soul to Take".

comes up. Every ten years. Your papa never told you about it?" he asked. "Although he wasn't here for one, only as a baby." He said this last quickly, as if to excuse any lapse on his brother's part. "It's a secret thing. It's treated like a secret thing. It stays quiet until the time for it, until the tenth year. Then it erupts, truly. As you'll see!" he said, laughing. «As you'll see!» (21)

Mientras llega el día de la fiesta, Ros recorre el pueblo con otro tío suyo, Bernabé que vive en el vecino pueblo de Campo, lo que permite al lector conocer a distintos personajes como Luciano, el joven que quiso salir del pueblo y estudiar y que ha quedado al frente de la fábrica de embutidos de la familia; Anastasio; el hombre más viejo del pueblo; Rora (hija de Bernabé) y su marido Heráclito, del vecino pueblo de Sobrepeña, herido de guerra e impotente, que trabaja en casa de Felipa y Benito. Ros conversa asimismo con la enfermera que cuida a sus tíos y, mientras se celebra una reunión para tratar de la fiesta en la plaza del pueblo, reconoce a Lota, a quien había conocido cuando tenía siete años en su anterior viaje y que ha quedado muda de terror por causa de la guerra. Mientras dura la reunión, la enfermera (que ha vivido en Cuba y fuma) se queja de la ironía de que el papel de Cristo sea interpretado por gente cuya conducta es cualquier cosa menos cristiana y que incluso alardeaban de irreligiosos antes de la guerra. Al día siguiente, Ros asiste a otra reunión y se da cuenta de que los jóvenes se están dejando crecer la barba para poder optar al papel de Cristo en la representación. De ellos son proclamados candidatos al papel: Tomás, Leandro, Luciano, Heráclito y Blas, "el Rojo" conocido por sus muestras de ateísmo durante la época de la República y que en ese momento se encuentra en prisión. Desde el momento en que empieza a organizarse la celebración de la fiesta, Ros es visto con suspicacia por los vecinos del pueblo, sobre todo después de explicarle a uno de ellos, Eusebio, que Jesús también fue un judío. Mientras, el personaje va notando los cambios que han experimentado los habitantes de Mozares desde su primera visita, antes de la Guerra Civil, y empieza a indagar en la historia de cada uno de ellos durante ese período. Blas está en la cárcel por haber sido miliciano durante la guerra. Leandro, falangista y héroe de guerra, intimida cuanto puede a los habitantes del pueblo. La guerra también ha marcado a Heráclito en su matrimonio. Todos ellos tienen, por tanto, un interés especial en representar el papel de Cristo. También lo tiene el único que, por su edad, no parece directamente afectado por la guerra, Tomás, "the one who will be Christ. Because he is Christ. There aren't many of us like that" (61), conocido además como "el pequeño matador" ("little bullfighter"). Cuando Lota, a quien Tomás pretende, lleva a Ros a conocer la familia de éste, aquel apenas puede reconocer en la anciana que le presenta a

Raimunda, la madre de Tomás, envejecida tras la muerte (causada por un buey enfurecido) de su marido, con quien, nos dice el narrador, había alcanzado la máxima felicidad, y que desde entonces, tiene la convicción de que debe dedicar su vida a expiar su pecado junto con sus hijos, especialmente Tomás. Según va pasando el tiempo, los candidatos empiezan poco a poco a dejar de serlo. El primero de ellos, Blas, es fusilado, se dice en el pueblo, durante otra fiesta, el “Día de la Raza” (12 de octubre). También muere Benito, el tío de Ros, y finalmente, poco antes de la fiesta, Micaela, la madre de Luciano. Ros recibe la visita de Tomás, quien le pide que interceda por él ante los que tienen que elegir a los candidatos para representar el papel de Jesucristo, pero también que lo defienda de otro de los candidatos, Leandro el falangista. Mientras, Ros asiste a la congregación del pueblo, que lleva las vestimentas a la iglesia y ayuda en la construcción de la cruz. En uno de los paseos que da por el pueblo mientras se prepara la fiesta, se encuentra con Heráclito, quien lo invita a comer a su casa, mientras él va a avisar a sus familiares para que no le esperen. Ambos se separan y, al entrar Ros en la casa de Heráclito, se encuentra allí con su mujer, Rora, quien le habla del infierno de su convivencia con su marido debido a su infertilidad y le advierte que todo ha sido un plan de su marido para atacarlo. Finalmente, Heráclito aparece y golpea a Ros hasta que Rora, amenazándole con un cuchillo, lo obliga a marcharse. Sin embargo, Heráclito vuelve después a visitar a Ros para explicarle su reacción y le comunica, además, que finalmente el papel de Cristo ha sido otorgado a Tomás, quien visita la casa para decírselo a Lota y a Ros. Este último se encuentra a la enfermera, Candelas, fregando los platos y tras una breve conversación ambos descubren su mutua atracción mientras el pueblo entero está esperando que, como parte de la fiesta, acaben consumándola tarde o temprano.

La elección de Tomás acrecienta el resentimiento de Leandro, indignado por que Cristo sea interpretado por un niño débil como Tomás. Por eso recurre a la Falange en la persona de Macías, el Secretario Local de Villarcayo, como antes lo había hecho para asegurarse de que Blas fuera fusilado antes de la fiesta, consiguiendo ahora que Tomás sea requerido para una misión militar fuera de Mozares. De camino a Villarcayo, Ros se encuentra con Leandro que está pegándole a Tomás y que le revela que no es por la elección de Tomás por la que se encuentra allí, sino porque en realidad Blas no había sido fusilado, sino que se había escapado y, por esa razón, lo están buscando. Después de separarse de él, lo encuentran de nuevo encañonando a Blas. Después de un tiroteo, Ros mata con su pistola a Leandro, pero éste hiere a Tomás, que es curado poco después

en casa de Blas por la madre de éste, quien sugiere a su hijo que se esconda en la iglesia, en la cripta donde van a enterrar a Micaela. De vuelta en casa, Ros pasa finalmente la noche con Candelas.

Al día siguiente, comienza por fin la fiesta. Felipa, la tía de Ros, le dice que ha encontrado la pistola y después la hace desaparecer en el ataúd de Micaela. Ya en la iglesia y decidido a participar en la fiesta, Ros se pone un disfraz, sin saber que le corresponde el papel de sayón y que con él ha de azotar a Tomás. Poco antes del comienzo de la representación, Candelas se acerca a él y le dice que tiene que marcharse. Mientras se debate entre abandonar la representación o irse con Candelas, Ros escucha de boca del cura la historia de la celebración en la que está participando. Se trata de una tradición que arranca de una epidemia ocurrida siglos atrás, de la que, atendiendo a sus ruegos, Dios libró a los habitantes de Mozares, quienes, sin embargo, se negaron a permitir que nadie entrara en el pueblo, prohibición que sólo incumplió un hombre, Pantaleón Varona y Rotundo, (apellidado que llama inmediatamente la atención de Ros), a quien se le llega a conocer como “el hombre partido” y a quien le niegan la sepultura en el pueblo los habitantes de Mozares. Éstos consideran que tienen con Dios un pacto por el que comparten todo con Él, lo bueno y lo malo, pero no con los demás y, la fiesta no es más que un recordatorio de esa particular relación. Después de esta explicación, la fiesta se traslada a la plaza, donde los habitantes del pueblo, aun en los papeles que representan, confiesan sus pecados ante la vista de una corona de espinas que finalmente es clavada sobre la frente de Tomás, que, además, es azotado por Luciano y Heráclito, a quien Ros trata de impedirsele. Después, Tomás toma sobre sí la cruz y empieza a andar mientras Luciano y Heráclito lo azotan, hasta que Ros decide ayudarlo a seguir, protegiéndolo de los otros dos y animando al muchacho a dejarlo. Sin embargo, una vez terminado el trayecto, Tomás es atado a la cruz y allí muere.

Fiesta pretende ser, tal como se indica en el subtítulo (“a novel of modern Spain”) una novela sobre España, y no sólo por la ubicación de la acción, sino también por el importante componente simbólico que presenta el texto, sobre el que se articula una singular meditación sobre la naturaleza y el destino de España. En el origen de esta singularidad y frente a obras similares de otros autores norteamericanos están la ascendencia española del autor y la especial relación que éste mantuvo a lo largo de su vida con nuestro país. En ese sentido, la novela descansa claramente en la educación de Pereda en una familia de inmigrantes españoles de Nueva York, pero también en las

experiencias que el autor acumuló durante el viaje que hizo por España en 1933, experiencias que luego modificó con otras informaciones procedentes, probablemente, de fuentes periodísticas,⁴² tal como había ocurrido anteriormente con los relatos ambientados en la Guerra Civil, de los que, en cierto modo, la novela puede ser considerada como una continuación natural, aunque ubicada ahora en la posguerra. Los elementos autobiográficos son, por tanto, muy importantes, más, sin duda, que en *All the Girls We Loved*, aunque menos, tal vez, que en *Windmills in Brooklyn*. Así, el protagonista lleva el que debió ser el segundo apellido paterno del autor, muy frecuente en la provincia de Burgos, donde está ambientada la acción. Ros es además un artista neoyorquino divorciado dos veces y de ideas izquierdistas (“left-wing cartoonist” 41)⁴³ que ve frustrada su intención de alistarse en las Brigadas Internacionales y que ha estado en el Ejército, pero sin entrar en combate, todo lo cual coincide con lo que sabemos del autor.

Por otro lado, en la novela se deja ver igualmente la huella de los estudios de De Pereda sobre Lengua y Literatura Españolas durante sus años en la Universidad. Así, además de la abundancia de notas y precisiones sobre el uso y significado de algunas de las múltiples palabras españolas que encontramos en el texto, hay que notar que la presencia de la literatura española es perceptible, al margen de la cita inicial de Machado, en algunas menciones que encontramos en la obra, como la que se hace de Jacinto Benavente (80-1), pero sobre todo en la huella del *Quijote* (Ros trabaja en una edición infantil de la obra), que resulta especialmente evidente en la escena en la que Ros libera a Tomás, cuando está siendo maltratado por Leandro a las afueras del pueblo, la cual no deja de recordar a la del encuentro de Don Quijote con el villano Juan Haldudo mientras maltrata a Andresillo en el capítulo IV de la primera parte del *Quijote*⁴⁴. En esta presentación de Ros como un Don Quijote destinado a desfacer entuertos contra la España de la posguerra De Pereda va más allá, por tanto, de la simple adopción del nombre Alonso en el protagonista narrador de *All the Girls We loved*.

⁴² En este caso, tal vez de Marjorie Kellogg, que recorrió el país en esas fechas, sobre la inmediata posguerra española.

⁴³ La alusión a los “rejected drawings” (41), parece estar referida también a la titubeante carrera literaria del autor, aludida también en “Home is the Hunted from the Hunt”.

⁴⁴ Al describir la figura del padre de Tomás al ser corneado por el buey, encontramos una alusión a “El pelele”, de Goya: “some deeply impaled puppet in a Goya drawing” (110). Por otro lado, la única alusión expresa a autores de habla inglesa se refiere a *Of mice and men*, de John Steinbeck (82). El siguiente pasaje resulta interesante asimismo en lo que respecta a la formación literaria, pero también ideológica del autor: “These were the trees he always thought of as birches. They were tall and spare and looked like the birches in the Chekhov story illustrations and the Russian movies” (171).

Con todo, hay que señalar que los factores autobiográficos no habrían bastado probablemente para justificar la novela, que debe mucho, sin duda, a las novelas de tema español de Hemingway (una influencia que resultaba evidente ya en los relatos) y sobre todo a *For Whom the Bell Tolls* que, publicada en 1940 y adaptada al cine en 1943 (año en que obtuvo nueve Oscars), debía tener todavía, a la altura de 1948, cuando Pereda tenía escrita al menos una parte de su novela, un éxito considerable.

Más allá de la cuestión del título, que ya se ha mencionado, y del uso del español, que analizaremos más tarde, hay una serie de similitudes que merece la pena destacar entre *Fiesta* y *For Whom the Bell Tolls* (además de alguna con otras novelas, como la impotencia de Heráclito, que, como la de algunos personajes de *All the Girls We Loved*, tiene su origen en la de Jake Barnes en *The Sun Also Rises*, o el personaje de la enfermera que podría provenir de *A Farewell to Arms*). Así, en lo que concierne al protagonista, se trata en ambos casos de un personaje que está a medio camino entre los Estados Unidos y España y que puede entender a los españoles sin perder una identidad norteamericana que convierte el texto en comprensible para el público al que está destinado y que es aludido por ello como “inglés” por los personajes españoles: ya se trate del hispanista convertido en soldado Robert Jordan o del norteamericano hijo de inmigrantes Ros Varona. De entre los personajes, llama la atención igualmente la similitud entre el personaje de María en la novela de Hemingway y el de Lota en la de De Pereda, pues en ambos casos se trata de sendas víctimas inermes y vulnerables que han sufrido una experiencia traumática en la guerra, si bien las características de la casi niña Lota hacen que el autor desvíe el componente erótico hacia la enfermera. Por lo que se refiere al desarrollo de la obra, el relato que hace Pablo en la novela de Hemingway de la respuesta del pueblo a la sublevación militar y la posterior matanza de derechistas, con el pueblo entero congregado en la plaza, recuerda a la cruenta representación de la Pasión que se celebra en la de Mozares, y parece tener el mismo carácter ritual y las mismas y evidentes connotaciones taurinas. Por otro lado, la propia estructura de la novela de De Pereda, articulada en torno a la espera de la llegada del día de la fiesta, recuerda a la de la novela de Hemingway, que está igualmente construida en torno a un acontecimiento, la voladura del puente, que tiene lugar al final de la misma. Finalmente, hay que recordar que la novela se presenta como un relato de la convivencia de un norteamericano con españoles, como en *For Whom the Bells Toll*, bien que en este caso Ros presente un perfil distinto al del Jordan de la novela de Hemingway no sólo por la ubicación de *Fiesta* en un momento histórico muy diferente,

sino también, como hemos visto, por el carácter autobiográfico del primero.

Una última dimensión “española” del texto, su relación con el contexto político norteamericano e internacional de los años cincuenta, merece un comentario aparte. Efectivamente, es necesario recordar que España y su Guerra Civil reaparecieron en el panorama norteamericano a comienzos de los años cincuenta, casi quince años después de su conclusión, debido a las indagaciones del Comité de Actividades Anti-Norteamericanas, encabezado por J. McCarthy, en torno a los comunistas norteamericanos, que se habían manifestado públicamente como tales con ocasión de la Guerra Civil española, y en ese sentido resulta especialmente significativa la dedicatoria de *Fiesta* a Lyman Richard Bradley, encarcelado en esos años precisamente por su actividad al frente del “Joint Anti-Fascist Refugee Committee” durante la guerra. En ese sentido, el recuerdo de que, gracias al triunfo de Franco y a la derrota de la República, España se había convertido en un país fascista y aliado del Eje, podía servir para justificar la labor de aquellos mismos comunistas que habían intentado impedir que tal cosa ocurriera y a los que en aquel momento se estaba persiguiendo en los Estados Unidos.

Por otro lado, no deja de llamar la atención que la novela aparezca precisamente en 1953, año en que Estados Unidos y España firman, el 26 de septiembre, los acuerdos de cooperación que por los que se ceden a los norteamericanos bases militares a cambio de ayuda económica y militar, que traen a la palestra la cuestión del papel de los norteamericanos en el sostenimiento del régimen de Franco. Tal vez Pereda pretendía con su novela influir en contra del acercamiento entre ambos países recordando al público norteamericano el carácter fascista del régimen de Franco y el fanatismo católico que aquél favorecía, viniendo a sugerírsele implícitamente que España llevaba todavía la cruz del fascismo y el fanatismo, especialmente después de que en la novela Pereda presentase a los españoles como esencialmente católicos, incluso aquellos identificables con posiciones ideológicas de izquierda⁴⁵. En ese sentido, la obra vendría a sugerir que sólo los Estados Unidos podían, en el contexto de la posguerra, ayudar al pueblo español a liberarse del régimen de Franco, tal como, por lo demás, se pone de manifiesto en un pasaje especialmente significativo en el que el joven Tomás, representante simbólico del pueblo español, pide ayuda y protección al norteamericano

⁴⁵ Al igual que *Fiesta*, los relatos de De Pereda (por ejemplo en “Fascist Lament”) hacen siempre hincapié en separar catolicismo y fascismo.

Ros contra Leandro el Falangista, que es quien verdaderamente manda en el pueblo, diciéndole que lo ve poderoso y sin miedo.

“Thank you. Much thanks!” Tomás stopped for a moment. “I would ask you this second thing.” He stopped again. He blushed. “That you protect me from Leandro. Protect me from him! He will use forces that I am afraid of. They are thought to be good forces—I am told that— but I do not think he should use them here. Christ is for—” (141) “There may be danger—great danger. I want to come running to you, or have you come running to me, if you see that I am going to be hurt. This is a big thing to ask. I ask it for now, from this moment,” he said, “without any thought for you; without any time for deciding!” (...) “I thought it would be foolish to ask someone who fears them as I do,” Tomás said. “As all of us do! I knew that you would be fearless (143-4).

Esta apelación parece sin embargo motivada por la constatación de la creciente colaboración de los Estados Unidos con Franco, tal como se pone de manifiesto en la aparición de una pistola del ejército norteamericano en las manos del falangista Leandro (256)⁴⁶.

En su visión de la “España moderna” de la posguerra, Pereda muestra claramente que trabaja con fuentes indirectas, pues, más allá de la recreación intemporal de personajes y espacios, es en lo que atañe a la estricta contemporaneidad, es decir a la representación del ambiente real de un pueblo en la España de la posguerra, donde la novela muestra menos consistencia. Así, por ejemplo, se puede apreciar algún evidente anacronismo, como en el pasaje del comienzo de la novela en el que el narrador señala: “He saw no Moors in Santander, and he saw no Germans, and there were no Italians anywhere” (12), cuando en toda la novela se habla de la Segunda Guerra Mundial como ya concluida. De hecho, la acción se sitúa, como mínimo, en el año 1946, tal como se puede deducir del siguiente pasaje: “Very important,” Bernabé said. “Much more this year. It [la fiesta] was postponed last time—ten years ago—because of the war. It was the first time, the first postponement. They’re all waiting for it, now”(23).

La representación de la España de la posguerra se articula más bien en términos simbólicos, especialmente en algunos personajes. Así, por ejemplo, la tía Felipa, enferma de cáncer y permanentemente narcotizada por los anestésicos que le suministra la enfermera, parece representar la situación general de los españoles después de la guerra civil, un simbolismo este de individuo y pueblo que De Pereda había empleado ya en otra ocasión, en el relato “Home is Hunted from the Hunt”, cuando Mickey, alter ego del autor, visita en un hospital a Emmy, enferma de cáncer, a la que anima a seguir

⁴⁶ La actuación de Ros en la novela puede ser interpretada como representación de la posibilidad de que los Estados Unidos contribuyeran al derrocamiento de Franco. Ros al final, ayuda a Tomás a librarse de Leandro, aunque manteniéndose “fuera” de la fiesta de Mozares y lo ayuda no porque se identifique con él, sino por motivos humanitarios de carácter universal..

luchando contra la enfermedad poniéndole como ejemplo la lucha de los pueblos oprimidos antes de la Segunda Guerra Mundial:

“Emmy, look! Look, kid. Life is a hunt! This life is nothing more than a god-damned hunt. We’re being hunted and we’ll always be caught. All the time! Look at the people in Czechoslovakja! They tried with all their might and guts to get away, but they got caught in the end. We always get caught. Look.. .”

Look at the people in Spain and China. There! They fight against it,” she said. Her mouth blubbered a little with the tears in it, “They’re not caught.” I put my handkerchief up to it and she shook her head slowly from side to side to say, No, and took it in her hand. She wiped her eyes with it.

“They’re not caught. Much! Is that life? But you can beat them, Emmy. You can get away from their pain.”

She shook her head again like that. Her mouth said, “No!” (458)

Compárese el texto anterior con la siguiente conversación de Ros con su tía en la que la esperanza de aquella está en la presencia de Ros, y la fe de éste en la curación de Felipa es la fe en la liberación de España.

“Well— Well—good!” Ros said. “All right. That’s what I wanted to know. That’s just what I wanted to know.” (Wait? he thought.) “I know something,” he said. “I know something—and don’t you think of your sickness as sleep, or death, or anything like that. You’re going to cure yourself. Completely, Tía! You’re going to get better. You’re strong.” He had not been thinking about it as he said this, but he said: “I mean that,” sincerely to her doubting smile. She was still lying face down. “I mean that, Tía!”

“If you stay here, it will not be the last fiesta. I will be ready for another if you stay here.”

“If I stay here, or if I go—it won’t be the last! Nothing is going to end for you, yet. That’s far away. Be sure of that. And I’m here. I’m here, now.” (75)

No menos simbólico del trauma de la guerra y de lo duradero de sus efectos resulta el personaje de Lota, traumatizada y muda desde el fin de la guerra, atributos que el autor parece ver igualmente en el conjunto del país:

Later, in the days just before the fiesta, when Ros came to see how the Civil War had marked Spain, he thought of Lota’s dumbness as a sign that he had missed. He had thought it a simple thing at first. The girl’s shock would be cured, with love and prompting. He himself would give her some of that love and much of that prompting. But then, as his days ran into weeks and the vacuum of his life filled with the sense of the pueblo, he began to see the war face to face. He saw what it had been; what it was still. Lota’s dumbness was a part of this new feeling, and Ros stopped thinking that it would be cured easily, that it would pass.

The terror she must have felt became real to Ros because he saw a kind of patient terror everywhere and a cool, subdued anger that never seemed to relent. It seemed to grow. He thought of Lota’s dumbness with more than patience now. He persisted in his efforts to prompt her, but he hardly believed that she would suddenly start to talk. How could she, he asked himself, when so much of the terror was still about? (78)

Pero la novela no es sólo una reflexión sobre la “España moderna” de la posguerra a la que hace referencia el subtítulo, sino también y fundamentalmente sobre la identidad cultural de los españoles a lo largo de la historia, un aspecto al que el autor, dada su particular situación en ese ámbito, no podía dejar de ser sensible. En ese sentido hay que notar que, si bien es cierto que su educación entre inmigrantes españoles le

proporciona un conocimiento del ser español desde dentro que le permite asumir una posición de autoridad y explicar al lector norteamericano las particularidades de ese mismo ser, no es menos cierto que en su visión aparecen, tal vez con la vista puesta en ese mismo lector norteamericano, una serie de elementos tópicos de la percepción de España en el extranjero que estaban ya presentes no sólo en la visión de España dada por Hemingway, sino incluso en los orígenes de esta última en el romanticismo, e incluso mucho antes.

Así, son numerosas las apreciaciones sobre aspectos de la cultura como el orgullo, la importancia de la familia⁴⁷ o la indolencia. Pero sin duda, los dos tópicos más importantes son la religión y los toros, que aparecen amalgamados en el propio título y que nos remiten al tema que recorre de manera subyacente el conjunto de los textos de Pereda sobre España: la muerte, un aspecto de la cultura española al que la Guerra Civil había dado una especial actualidad y sobre el que el propio autor, aproximadamente por las fechas en que redactaba la novela, estaba escribiendo su tesis de máster sobre el culto español a la muerte⁴⁸. En ese sentido, es bajo el signo de la muerte que Pereda explota la polisemia (en última instancia irónica) del término ‘fiesta’ en su capacidad para aludir tanto a una festividad religiosa de las características de una representación de la Pasión, como a un espectáculo festivo como los toros, tal como había hecho ya Hemingway en su obra del mismo título (Si Hemingway había utilizado el término para referirse a los toros, Pereda lo hace para referirse a otra faceta de la muerte en España, la Pasión). La equiparación de la representación de la Pasión con una corrida de toros aparece repetida varias veces a lo largo del texto. Así, por ejemplo, lo hace la enfermera al comienzo de la novela al referirse a la competencia para desempeñar el papel de Cristo en la representación:

They want it as an honor, something that will give them prestige. They want it for their pride, for the real honor it is, the very real honor.

“You know, it’s like the bullfights they used to hold in Villarcayo. Somebody with sense stopped them years ago. They want to be the *matador de toros* because it’s the bravest thing. They don’t care if they get hurt, or even killed, *Inglés*. Some were killed. If you’re brave in the bullfight, you can walk with your head up for the rest of the year. You’re brave!

⁴⁷ Sangre como familia “To the blood. This time, we go to the blood—to the family” (24).

⁴⁸ Son muy abundantes en el texto las alusiones a la idea de la muerte que tienen los españoles y a los rituales en que se exterioriza: “He saw it so repeatedly that it gave him his answer: they were paying their respects to death, not to a dead human being; to the fact, not to the body. They were paying their respects to inevitable death. His uncle’s body was today’s instance, and they must come to see and bow. Death was being clearly, objectively honored and respected, not cajoled or toadied to. A destined thing was being recognized (133). “‘Yes.’ It was the typical Spanish attitude towards death. The dead were finished, one. Unlike Catholics in other countries, the Spaniards have never thought or talked of the dead as being somewhere—in heaven, in hell—or as being happy or sad. The dead are finished and gone, no matter how much you cared for them living, no matter how friendly you had been” (277).

People look at you. You can talk loudly in the taverns. (49)

Así se puede apreciar igualmente en la descripción del ambiente que rodea la representación de la Pasión: “Spectators, surely, now! The clean plaza was an arena. They were spectators, like the ones at a country bullfight” (323) pero también en el hecho significativo que el candidato elegido finalmente para representar el papel de Cristo sea también un joven con vocación taurina, conocido de hecho como “el pequeño matador”.

La identificación de la representación de la Pasión con una corrida de toros -con detalles como la figura de la Verónica sujetando el paño al modo en que el torero da el pase del mismo nombre (337)⁴⁹- ofrece múltiples posibilidades interpretativas, presentando los toros una suerte de sacrificio ritual. Así se puede apreciar, dentro del carácter simbólico que pretende infundir Pereda en la fiesta de Mozares como fiesta de España, en la forzada celebración de una representación de la Pasión el 14 de octubre, dos días después de la “Fiesta de la Raza”⁵⁰, en la que, según el narrador, son fusilados prisioneros políticos, que de ese modo parecen adquirir la condición, común a Cristo, de víctimas propiciatorias⁵¹.

Este carácter ritual y espectacular de la fiesta religiosa le permite al autor emprender una meditación sobre la religiosidad de los españoles que acaba a la larga extendiéndose a la religión en general, pues, para el autor, la religiosidad en España no tiene nada que ver con lo que se entiende por Religión. En ese sentido, como meditación acerca de la singularidad de la religiosidad española, la historia del origen de la fiesta de Mozares, donde se nos habla de la relación privilegiada que mantiene con Dios la aldea y del aislamiento de estas de los que le rodean, parece, por sí misma, una metáfora de la Historia de España, así como, claro está, una afirmación del carácter puramente ritual y no moral de la práctica de la religión en nuestro país. La religión no tiene, por tanto, una dimensión teológica ni moral en la obra, sino sólo cultural; no es, tal como se puede comprobar en la novela, más que una manifestación muy útil en cuanto permite penetrar en la personalidad del español, un aspecto que se podía percibir ya en los relatos y que

⁴⁹ La descripción de la verónica había aparecido ya en el relato de tema taurino “The Way Death Comes”.

⁵⁰ El intento del autor por hacer coincidir incluso forzosamente la fiesta del pueblo con la “Fiesta de la Raza” le hace cometer el anacronismo de situar la fiesta local “San Isidro”, habitual en pueblos agrícolas como Mozares, el día 14 de octubre, cuando en realidad, dicha festividad se celebra el 15 de mayo.

⁵¹ Recuérdese en ese sentido, el contenido de su relato “Matador”, ambientado en los fusilamientos en masa de prisioneros políticos que tuvieron lugar en la Plaza de Toros de Badajoz en 1936, a los que, de hecho se alude en la propia novela (97).

volverá a hacerse presente en *Windmills in Brooklyn*: “‘I’m a Catholic’ meant ‘I’m a man, I’m a Spaniard.’” (162).

Pero la reflexión sobre el carácter de los españoles va más allá en la obra del simple y tópico contraste entre culturas debido a las peculiares características y a la querencia autobiográfica del autor, quien, a lo largo de la novela reflexiona no sólo sobre cómo son los españoles, sino también sobre cuál es su propia relación con ellos y cuáles son, por tanto, los límites y la naturaleza de su condición de español, un aspecto de *Fiesta* que, como se verá, tiene una especial importancia para entender *Windmills in Brooklyn*.

Al principio de la novela, cuando todavía no ha salido por las calles del pueblo, España se le presenta a Ros como un espacio de salvación, donde poder reconstruirse, (esto es, recuperar su identidad) tras su fracaso matrimonial y profesional. La familia y la figura femenina de la tía potencian esa imagen de vuelta a los orígenes y retorno a una especie de seno materno al que el protagonista busca reintegrarse y que tiene mucho de regreso a la imagen idealizada de España y los españoles del niño de *Windmills in Brooklyn*. Sin embargo, conforme avanza la novela vamos viendo que el protagonista se siente progresivamente alienado con respecto al pueblo. Ros es norteamericano, urbano, artista, ateo y divorciado frente a unos vecinos de Mozares que son españoles, rurales, no artistas, creyentes y cuyas vidas giran en torno a la familia, por lo que en el texto abundan los pasajes en los que el personaje dice sentirse “separado” del pueblo. Ros no es exactamente un extranjero, ya que procede de una familia de Mozares y ha visitado el pueblo con anterioridad, lo cual lo sitúa a la vez dentro y fuera de la vida de éste y por extensión de España y esa situación genera además un nuevo modo de relacionarse del personaje con España, pues es fundamentalmente un espectador, pero también, como se pone de manifiesto cuando mata a Leandro, acaba convirtiéndose en actor, una oposición esta última que es necesario relacionar con la frustración manifestada no sólo por el personaje en la novela, sino también por su autor, de no haber podido participar directamente en la Guerra Civil. Esta dialéctica entre alienación y pertenencia, entre contemplación y acción acaba manifestándose en el modo en que Ros toma parte de la fiesta, pues aunque se viste con las ropas que le corresponden como un habitante más de Mozares, no actúa según el papel asignado a tales ropas y, en lugar de azotar a Tomás, le ayuda a llevar la cruz.

La situación de Ros, a caballo entre dos universos culturales diferentes encuentra en la novela un símbolo especialmente efectivo en la figura del antepasado Pantaleón

Varona “el hombre partido”/ “the shared man”, al que se refiere el sacerdote al relatar la historia de la fiesta y el papel jugado por el personaje, expulsado por sus vecinos por intentar ayudar a los otros pueblos de la comarca afectados por la epidemia. Ros es, en ese sentido, al igual que su antepasado, un “hombre partido” entre dos mundos, pues se reconoce como español y norteamericano, pero por encima de todo como un ser humano capaz de romper, por solidaridad humana, con sus orígenes. Así, la forma en que participa en la fiesta constituye una resolución del conflicto de identidad que se plantea a largo de la novela, pues Ros se descubrirá finalmente a sí mismo como “hombre partido”, pero decidirá a superar esa escisión que le causa dolor con la afirmación de su propia identidad, convirtiéndose así literalmente, tras su participación en la representación de la Pasión, en un nuevo hombre, de acuerdo con el significado que el Cristianismo atribuye a la Muerte y Resurrección de Cristo que se escenifica en Mozares. Ros consigue así superar finalmente su condición de “shared man”, a la vista de lo cual cobra un especial significado el último de los títulos de *Fiesta* que tuvo el manuscrito (el primero era, recordémoslo, *A Man on the Cross*) y que sin embargo resume mejor que el que finalmente tuvo el sentido general de la novela: *The Unshared Man*.

La fórmula del “unshared man”, del hombre que asume sus vínculos y raíces pero que se muestra decidido a superarlos afirmándose a sí mismo como hombre por encima de todo, es, por tanto, la fórmula que a la altura de 1950 parece haber encontrado Prudencio de Pereda para definir su relación con la cultura española, y así se puede apreciar indirectamente también en *Windmills in Brooklyn*. En ese sentido, aunque la composición de *Windmills in Brooklyn* es posterior a la de *Fiesta*, los acontecimientos narrados en ella son anteriores y, por tanto, es en ella donde ha de rastrearse la prehistoria del conflicto planteado en *Fiesta*. Efectivamente, en su ingenua afirmación de españolidad, el narrador de *Windmills in Brooklyn* (que podemos considerar en gran medida como una evocación de la inocencia perdida) es un Ros todavía niño que aún no se ha visto desgarrado por su propia identidad española, sino que, al contrario se refugia en esa misma identidad (de la que sólo conoce sus aspectos más amables) para escapar de sus problemas de adolescencia.

Las reflexiones de Ros Varona/Prudencio de Pereda plasmadas en *Fiesta* serían, pues, impensables en cualquiera de los autores norteamericanos contemporáneos que escribieron sobre España, como Hemingway o Dos Passos, a pesar del profundo conocimiento sobre el terreno de la España del siglo XX que pudieron haber tenido y

que faltaba a De Pereda. Éste, sin embargo, lograba compensar esa carencia con su condición de español y su conocimiento, desde dentro, de la mentalidad y la cultura españolas. Por eso, más allá de si Ros se siente o no español, lo que lo distingue es que (en lo que juzga bueno y en lo que juzga malo) el personaje “comprende” a los españoles de un modo en que ningún extranjero, puede hacerlo, y ello por diversas razones, pero sobre todo por el hecho determinante de ser hablante nativo.

La lengua, pues, en tanto componente básico de la identidad cultural de la que participa un individuo (que es el tema principal no sólo de *Fiesta* sino también, como sabemos, de *Windmills in Brooklyn*) y por tanto acaba convirtiéndose en un elemento fundamental de la novela y en una manifestación más de la conciencia de "hombre partido" que muestra el personaje. En este terreno, el rasgo más característico que muestra *Fiesta* es la interacción que se da en ella entre el inglés y el español. En primer lugar es necesario indicar que, también en esto, el autor sigue a pies juntillas a Hemingway, quien, por lo demás no hacía sino situarse dentro de la larga tradición de la literatura norteamericana de tema español (Williams 1957), si bien en su caso se trata, como veremos, de algo más que de dar “color local” a la representación de la vida española y cumplir así con las expectativas del público de esa misma tradición, que demanda sin duda la presencia de términos españoles en el texto. En realidad ya en *The Sun Also Rises* (1927), abundaban los términos españoles, especialmente en la parte que transcurre en Pamplona y Burguete, por no mencionar, claro está, la presencia de esos términos en *Death in the Afternoon* (1932). Pero el uso que Hemingway hizo de ese recurso en *For Whom the Bell Tolls*, iba más allá, adquiriendo una evidente funcionalidad estilística que llamó inmediatamente la atención de la crítica. Así, primero Edward Fenimore (1943) y más tarde John J. Allen (1961), analizaron la particular fórmula elegida por Hemingway. Aunque no mencionan el total de las formas en las que se manifiesta esa presencia de la lengua, como intentamos nosotros al final de este apartado para *Fiesta*, ambos autores ensayan, sin embargo, un análisis del valor estilístico y del sentido estético de los procedimientos usados por Hemingway, por lo que, en la medida en que De Pereda imita al pie de la letra a este último creemos que es necesario hacer un resumen previo de sus observaciones para estudiar después las notas distintivas que en ese nivel presenta *Fiesta*.

En ambos casos se toma como punto de partida la percepción que tiene el lector de que el habla de los personajes españoles responde a una "traducción literal" del español, aunque la interpretación que se da en ambos casos difiere no tanto en las conclusiones

generales como en la profundidad del análisis. En su breve artículo, Allen se refiere en general a lo que llama "the unorthodox brand of English" (6) que el autor pone en boca de los personajes españoles de la novela y al que denomina genéricamente "Hemingway's translated Spanish", señalando como "the most familiar characteristic of this Spanish- English (...) the oddly transliterated syntax of phrases such as: 'That we should win the war' (Let's win the war), 'this of the battle' (this business of the battle), 'what passes with thee?' (what's the matter with you?), and 'he has forty-eight years' (he is forty-eight years old). (6) El autor, para quien "the translations are based upon authentic Spanish", señala, sin embargo, sin entrar en más interpretaciones, algunas inconsistencias de Hemingway, por ejemplo, en el uso de formas del singular con palabras (como "bloody") que no pueden ser calco de un original español, dos aspectos, el de los pronombres personales y el uso de cognados sobre los que llama la atención "Complementing the use of Spanish syntax is the use of the familiar forms of the personal pronouns and the insertion of cognates wherever possible. *Claro* is always "clearly," for example, even though the context usually calls for "of course." *Raro* is "rare," even when it means "strange," or "odd": "Thou art rare, Inglés." Sin dejar de notar el tratamiento que hace de las obscenidades (7), Allen, intenta hacer una interpretación general del sentido de este uso lingüístico, al que vincula con lo que llama el "Hiawathan English" (6) "not only in the exotic cast which it gives to the novel as a whole, but also, and perhaps primarily, in its effect upon the presentation of the Spanish character", (6) Se trataría, pues, de una impresión que afectaría al conjunto de la novela y cuyo sentido resume así el autor:

The romanticizing, ennobling effect of the quaint syntax and abundant cognates is not accidental. It expresses the essential nobility which Hemingway found in the Spanish people, and which he felt was clearly manifested in their language (...) Thus, while the English of Hemingway's Spaniards is anything but an objectively accurate rendition of the original, it reflects dynamically the author's impressions both of the people and of their language. (7)

Tal como se ha indicado, el análisis de Fenimore intenta ir más allá de la constatación del exotismo idealizador y ennoblecedor que subyacería a este procedimiento. Para empezar llama la atención algo que se deduce inmediatamente de este uso y que puede aplicarse igualmente a De Pereda: "The sense of language thus appears as a constant element of the 'view from without,' the non-Spanish looking in upon the Spanish world; and the value of phrase and idiom is in the effect produced on a consistently assumed English ear" (73). Efectivamente, Fenimore analiza el uso del español que hace Hemingway desde el punto de vista de la recepción del texto por el

lector anglosajón: "The austere and amusing and grandiose-in so far as these, in Spanish, ring on the English ear- move with the same elements in scene and character, are justified by these latter and, to an even greater extent, contribute to them." (73-4). A continuación, Fenimore analiza algunos aspectos de la técnica de Hemingway, sin dar por sentado, como Allen, que responda a una traducción mecánica del español, por lo que se refiere más bien a "all phraseology which is not colloquial English and hence may be reflected Spanish" (78).

Además de llamar la atención sobre los "subjunctive imperatives", se detiene en determinados recursos que también son señalados por Allen, el primero de ellos el uso de términos que, en opinión del autor, "echo the odd yet recognizable in English and are effective because of this echo-value" (74), como "rare" y "much", a los que también vincula al "Hiawathan English" del que hablaba Allen:

The *mucho* of these phrases has, like *raro*, its echo value, but one of a different kind. There are at least two threads of familiarity: one, the resemblance between mucho and "much " which makes the English ear highly sensitive to the Spanish usage; a second, the pidgin-English function of "much " in the role of "very" and " many." The two threads are perhaps really one, for we are especially conscious of Spanish usage when it appears to be along pidgin-English lines. We are all no doubt familiar with the second of these threads if only from overhearing the "Ugh! Heap much pale-face in alley " of back-yard Mohawks. When Spanish *mucho*, then, is used in a manner conflicting with the proper use of English " much " the echo in an ear still objectively conscious of Spanish will hold something of the primitive. " Much horse," " much woman" mean, literally, nothing in English. Yet they are highly sug-gestive of meaning. It is no literal translation, but what might be termed " phonetico-semantic " translation. (75).

Dentro de esta traducción no literal, sino "fonético semántica" el uso directo de la palabra española o su traducción consecutiva tendrían un valor estilístico determinado que el crítico explica así:

Spanish and English equivalent are given together because the English is *not* an equivalent in any true sense. During the massacre of the Fascists a voice cries: "*Que salga el toro*. Let the bull out! " (p. 109). Roughly an equivalent, but only roughly so. While the English here provides guidance to a literal meaning, the Spanish provides the emotional connotation. For there is nothing inherent in the English word adequate to fill the image behind this cry. This is the fighting bull with his evocation of cruelty and blood, about to break from the toril. (76)

Ante la abundancia de términos españoles y la función estilística que tienen, el autor se pregunta hasta qué punto el texto de Hemingway requiere del lector un cierto conocimiento del español, concluyendo:

Complete familiarity no less than complete ignorance would presumably destroy the overtone of a *tengo* [en la frase "Tengo miedo de morir"]. On the other hand, in such cases as "much horse" (...) knowledge of that language is immaterial to the important thing -the tacit assumption that it is Spanish, and, based upon this assumption, our acceptance of a non-colloquial English. (78)

Después de detenerse a analizar el uso de las obscenidades y palabras

malsonantes, que asocia también a esa voluntad de extrañamiento implícita en el uso del español, Fenimore dedica una atención especial al uso de la segunda persona del singular al que de nuevo atribuye un valor estilístico. En ese sentido, el autor detecta casos en los que el singular adquiere, aunque sea con sentido irónico, el carácter solemne que tiene, por ejemplo, en la Biblia, pero en la inconsistencias que ve en su uso por parte de Hemingway (quien alterna indistintamente entre el 'thee' y el 'you' para referirse al mismo personaje, o usar incorrectamente las formas verbales asociadas al pronombre -"Thou never had one" / "Thou hast caught fear"), Fenimore llega a detectar una voluntad de contrarrestar (a la vista de la correspondencia con el "tú" español) esa solemnidad en el uso del pronombre y darle, por el contrario un sentido próximo y familiar, "something intimate and diminutive as in the Quaker usage" (80): "*Thee would do well to go to bed now ...Thou hast had a long journey*" This is most indicative of the dependence of verbal form upon emotional tone. In the first sentence the Quakerish nominative "thee" holds much of the intimacy of a suddenly maternal and protective tone"(80).

Lo mismo percibe en otros recursos como el uso de la preposición con sentido posesivo, que Allen, entresacando la expresión "the woman of Pablo" criticaba con humor: "The people of Pablo" echos of course *la gente de Pablo* of an assumed Spanish. But its contribution here is not in the Spanish it suggests, but in the dignity generally inherent in the prepositional possessive" (81). Fenimore considera que este uso consciente se extiende incluso a casos en los que Hemingway no está traduciendo literalmente del español (como en el uso de "Nay" por "No"), términos que el autor considera

called out by a context in which all possible dignity is desirable, and because the reader has from the beginning in view of the unfamiliarity and somehow 'ancient' quality of the world of the novel, accepted a linguistic convention as remote as the scene and characters - one which finds its best chords in just such archaic forms. (82)

Todo ello aporta al diálogo un elemento adicional que el autor interpreta invirtiendo los términos de la cuestión, es decir, afirmando que la "traducción" al español no es un objetivo como tal, sino tan sólo un medio para conseguir un efecto de extrañamiento que apunta en una dirección tanto estética como ideológica:

To sum up briefly: this "something else" of the dialogue of the novel is not shaped by the nature of a Spanish assumed beneath it. The Spanish serves rather as a justification for breaking down the forms of colloquial English, thus opening the way for a kind of reconstruction in which, although the Spanish is never wholly forgotten, the essential is the recapture of the varying tones inherent in a more or less unfamiliar, frequently artificial, but also vigorously poetic English. This English is controlled by contextual tone and image and by the emotional intensity of the given scene. (83)

Así, basándose en las reminiscencias del inglés isabelino (menciona algún eco de *Macbeth*) que este uso produce en el lector anglosajón, afirma que Hemingway pretende imprimir con él un sentido a la vez épico y trágico a la acción mediante el distanciamiento de la acción, si no en el tiempo, sí en el espacio (en un sentido cultural), un proceso de extrañamiento en el que el español juega un papel fundamental:

In the Elizabethan, the English possesses an epic language, and it is into the forms of this language that Hemingway, through the very nature of the world he is creating and the artistic intention in the light of which the inhabitants of this world are conceived, constantly passes. Or, more strictly, that artistic intention, the establishment of the epic spirit, requires and is dependent upon for its achievement, a dialogue actively contributing to this end. However the epic may be defined, it would seem to imply the element of remoteness in time or space. Hemingway's novel is an epic of our time, yet it is no paradox to say that essential to its epic quality is this speech which is not of our time. The temporal location of the novel is determined, but there remains the possibility of remoteness in space to throw characters and action into the epic frame. Something of this is of course attained through the geographical distance of three thousand miles, and the emotional distance which cannot be gauged, that separate us from Spain. That, however, is a distance which can be bridged. We could, were they so pre-sented, identify ourselves completely with Hemingway's people. But artistically (and I may be allowed the reminder that I am not concerned with any other value of the book) it is absolutely necessary that we do no such thing-that, on the contrary, we feel the reality of their remoteness on every page. And we do feel it-and in that lies their epic nature- in the one all-pervading quality of language. It is a language remote in time which, since the novel binds us to the present, lends its energies to establish a scene remote in space. (83-4)

Finalmente, al analizar el ritmo mismo de la prosa de Hemingway, con sus frases cortas (especialmente en los diálogos) y sus patrones de repetición, Fenimore concluye que tales rasgos están puestos al servicio, nuevamente, de la consecución de un carácter "español" para el texto, que el autor vincula en este caso con una "essentially unilinear psychology of the speakers" (85) que al parecer considera típicamente española. Otro tanto observa en distintos párrafos de la obra (puestos en boca de españoles, pero también del propio Jordan) en los que, por sus esquemas repetitivos, deduce un fatalismo tan típico de Hemingway, como, nuevamente, de la psicología del español.

Si Hemingway proporciona a De Pereda el recurso como tal, éste pone en él después su propio conocimiento de la lengua española, el que tenía por su origen familiar y el que adquirió en sus estudios universitarios, tal como se deja ver en la variedad de esos mismos términos españoles y en las numerosas reflexiones sobre el significado de los mismos que introduce, no exentas, sin embargo, de errores propios de su extrañamiento como norteamericano del uso cotidiano del español.

De manera general se puede enfocar el uso de términos españoles, que, como en *Windmills in Brooklyn* aparecen siempre marcados en cursiva, según distintos criterios.

1) Tipo de unidad lingüística incorporada.

En el texto se pueden encontrar palabras aisladas ("Guapa"), locuciones ("hecho y derecho") o frases completas ("Manuel es muy simpático").

2) Categoría gramatical:

Sustantivos ("la fiesta"), adjetivos ("muda"), verbos ("falló"), adverbios ("Ya")

3) Campo semántico.

El más habitual es el de la familia y términos usados con valor familiar: "tío", "tía", "primo", "hijo", "compadre", "viejo", "joven", "niña", "niño", etc.

4) Incorporación de la traducción del término español.

Los términos españoles pueden aparecer sin traducción, pudiéndose observar tres tipos de fenómenos: el autor no traduce términos muy conocidos en el inglés ("pueblo" "fiesta", "hombre") ni tampoco expresiones malsonantes ("Jódete") y con frecuencia los incorpora en estructuras sintácticas inglesas ("estocada of death") que en ocasiones recuerdan a los procedimientos de construcción del "Spanglish", aspecto este que se discutirá más adelante: "*Nada! Truly nada.*"

El caso más frecuente, sin embargo, es el del original español acompañado de traducción, que puede ir antes ("It doesn't matter. *No importa!*") o después ("*Malo!* It's bad, very bad."). A veces la traducción no aparece inmediatamente junto al término: "'Nothing interests me, Inglés. Nothing. Nothing moves me.' Heraclito's face seemed to flow into sadness. An empty melancholy. 'Nada,' he said. 'Nothing.'" (93) En ocasiones, la traducción aparece en forma de comentario del narrador: "Un *infeliz!*' he said. He smiled. An *infeliz* in Spanish is a kind, stupid simpleton. 'As all the Christs have been'." (157) y como caso interesante está la traducción de un término ausente que deriva en la elección de un término inglés frente a otro: "The way Eusebio had said "sticking yourself in" —that well-cut Spanish phrase for meddling—had made Ros feel someone had already used it about him (...) He was becoming an active "meddler" to certain people of Mozares" (89).

Junto a todas las anteriores manifestaciones del español en el texto, está una de las formas más interesantes, como es la adaptación al inglés de estructuras morfosintácticas y léxicas característicamente españolas. Así, de entre las que son aceptables en inglés, el autor tiende a seleccionar aquellas formas que se asemejan más a las españolas.

"Tomorrow If God wants" (10)

"Rest well." She gave him another pat as the light started to move. Her fingers moved along his shoulder slowly.

"Equally, Aunt!" he said. "You rest well." (10)

Rora had lifted her head and was looking at him. "We'll see you often here, I hope." Her voice was low. You know that will please us very much."

"Clearly," Heraclito said. "Clearly." (29)

"As make-believe, of course? In a faked way—the beating and that?"

"*Hombre*, clearly!" Heraclito bent and took a cigarette from Ros's pack. Ros, lighting it for him, tried to see if he were still grinnig. (209)

The funeral is today?" He knew that it had to be soon—but how soon? "Today?"

"Clearly, *hombre*. You know that! (131)

"Of course. Clearly." Ros nodded. (137)

"Clearly? And you've been in it too much. Much too much!" (170)

"Until later," his uncle said, starting towards the door. "Until later," Ros said. He shook hands with Heraclito. (29)

He said "Adiós!" to the group. Then Heraclito and Leandro started to move away, Leandro first. "Hasta luego!" he said in the same quiet, controlled voice. "Until later." Heraclito waved his arm. (87)

"It was a quick greeting. How does it go with you?"

"As always. Regular." She shrugged and smiled. (38)

The girl passed by, carrying the dishes. Ros said "Good ones!" to her; "Good evening!" She nodded to him. (39-40)

"Adiós, Erostrato!" Anastasio said. "Good nights!"

"Good ones!" Ros said. (121)

"Buenas!" he said, and nodded.

She nodded and said "Buenas!" with her lips. (146)

"Poor old man," Leandro said quietly when they had heard the priest. Heraclito just smiled. "Poor old man," Leandro said to Ros. "No?" (85)

When the two other men followed, Eusebio and Ros were left alone. Eusebio was staring out at the highway, with arms folded. He shrugged his shoulders suddenly and looked at Ros. "You must have read the Bible in your language? No, Erostrato? Isn't that so?" (88)

"If I'm in it," Ros said, "I might as well do something. "No?" (170)

Heraclito said. "Much thanks, Inglés! (90)

"And what? I stick myself in with a bunch of women?"

"*Hombre*, I feel it! I'm sorry for you." The nurse's smile was steady. (151)

"If you feel like a fool, imagine to yourself—" (193)

"*Pero, hombre!*" Heraclito tightened the plank for sawing and made one of his grimaces. "Your war! That was a real thing!—(...) What more do you want, *hombre?*"

"No, I wanted to be in that war—the Spanish War. (...)

"What more did it give? What? One war is like another. (247)

"Yes." Ros gripped. Blas's hand before letting it go. He didn't not know what to say now. "Much luck" he said. "Much luck. And may all go well."

"Equally, *Inglés!*" Blas said. "Equally for you. That the fiesta goes well." (278)

"*Hombre*, you're too old for that," Ros said. "Much! I'll carry her myself. I can do it

easily. Then someone can help you later.” He watched the beginning of laughter in his uncle’s face.

“What gallants!” Nicolasa was saying. “What gallants!” (300)

“What kind of foolishness is this? What passes with thee?” he said. He was so angry. (314)

Como se ha indicado, el procedimiento en cuestión ha sido interpretado como una traducción del español. Más adelante se verá, en relación con *Windmills in Brooklyn*, hasta qué punto se puede entender de ese modo. Lo cierto es que, como hemos visto, la traducción se hace presente con frecuencia en el texto de la novela para aclarar el significado de palabras y expresiones españolas, con más frecuencia, de hecho, que en *Windmills in Brooklyn*. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en la novela de 1960, que se desarrolla en un medio bilingüe (aunque no precisamente entre hablantes bilingües), la presencia de la traducción es muy escasa, aunque también se hace presente, y sin que ningún personaje, de hecho, llegue a traducir ningún texto, ni escrito ni oral, para ningún otro. El único que tendría competencia para hacerlo, en este caso del inglés al español (pues los vecinos de Mozares difícilmente podrían hacerlo del español al inglés) sería Ros⁵², quien, sin embargo, nunca llega a poner en práctica esa competencia, excepto en un aspecto de la narración que resulta de especial interés, como es su relación con Lota, la muchacha muda. Efectivamente, la mudez de Lota, que tiene, como se ha dicho, un significado claramente simbólico del silencio impuesto traumáticamente por el régimen de Franco, funciona asimismo como metáfora de los problemas de comunicación (y no sólo lingüística) que tiene Ros con los españoles, pero también de la posibilidad de una comunicación humana más allá de limitaciones lingüísticas y culturales. En ese sentido, Lota elige a Ros por ser el único que muestra el fondo humano necesario para entenderla, y Ros actúa como “traductor” de los signos y gestos de Lota, verbalizándolos indistintamente en español e inglés. Con el tiempo Ros consigue hacer de ella su mejor confidente, y de ese intercambio acaba surgiendo una relación humana de comprensión y afecto que es lo que, por encima de identidades culturales, interesa al autor.

La presencia del español en el texto en sus diferentes formas, tiene, pues,

⁵² En *Fiesta*, a excepción de unos pocos pasajes, en su mayoría aquellos en que Ros intenta comunicarse con Lota, apenas si aparece la lengua inglesa, y el propio protagonista se entiende que habla permanentemente en un español correcto con los vecinos de Mozares.

numerosas implicaciones y resulta de particular interés para el estudio de *Windmills in Brooklyn*, pues muestra su potencial como marca cultural y manifestación de la condición de "hombre partido" entre dos civilizaciones del autor, pero la hibridación a que da lugar en el texto, nos habla a la vez de la función de intermediario o traductor entre ellas que el personaje (y el autor) está dispuesto a ejercer.

2.2.3. Traducciones, reseñas y otros

2.2.3.1. De Pereda, Traductor

En 1955, apareció *The Jewish Gauchos of the Pampas*, traducción de *Los gauchos judíos* (1910), del escritor argentino Alberto Guerchunoff (1884-1950), en una edición de la editorial Abelard-Schuman en cuya contracubierta se decía del traductor: "Prudencio de Pereda has published a novel, *Fiesta*, and a number of short stories in England and the U. S. A., the greater part of his work dealing with village life in Spain".

El manuscrito estaba preparado en 1953, antes de que el autor consiguiera su primer empleo como bibliotecario, por lo que es posible que se tratase de un encargo que el autor aceptó en una época de estrecheces económicas, una época además en la que la obra debió adquirir una especial actualidad para el público norteamericano tras la proclamación en 1949 del Estado de Israel⁵³.

Pereda había tenido numerosos compañeros judíos en la Universidad, tal como se puede observar en su lista de graduación, y también en los círculos literarios de la izquierda norteamericana, según se puede apreciar asimismo en la historia de Sid Markowitz relatada en "Al Figueira V" de *All the Girls We Loved*, (donde había mencionado el "Red jewish wine" (109), mientras que en *Fiesta*, el protagonista Ros Varona, hacía énfasis en la condición de judío de Jesucristo. Por último, es necesario mencionar que el capítulo final de la propia *Windmills in Brooklyn*, en el que se relata la relación de la abuela de Alonso con el médico judío de Tánger, estaba ya escrito, como

⁵³ Así lo reconocía León Dujovne en el prólogo de la obra, fechado 5 de junio de 1953: "Gerchunoff felt the Jewish persecutions keenly, but, in the moments that he felt this pain, he also felt the hope for the creation of a National Jewish homeland in Palestine. No Latin American Jew has been as helpful as Gerchunoff in the founding of the state of Israel" (1955: xii).

cuento independiente y con el título, "My Grandmother's nose", en 1948, es decir en fechas anteriores a la publicación de la traducción de Guerchunoff.

El autor, destacado intelectual en la Argentina de comienzos de siglo y figura fundacional de la literatura judía en español de América Latina, pertenecía al contingente de judíos rusos que había emigrado a finales de siglo al país bajo la iniciativa del Baron Maurice de Hirsch, estableciéndose en la provincia argentina de Entre Ríos. En 1910, con motivo del centenario de la Independencia, publicó un libro, *Los gauchos judíos*⁵⁴ que recogía algunas estampas de la vida de las comunidades judías que había ido publicando desde 1908 en las páginas de *La Nación* y con el que pretendía subrayar la importancia de ese movimiento migratorio no sólo para la comunidad judía (que según Guerchunoff había encontrado una tierra de promisión en la Argentina) sino para el enriquecimiento económico y cultural de la propia República, una visión concebida desde un voluntarismo idealista que habría de ser posteriormente objeto de controversia y crítica a la luz de la realidad social y cultural de la Argentina del siglo XX (2000: 18-29).

La traducción de De Pereda presenta algunas particularidades y no de carácter estrictamente traductológico. En su edición de 1910 (en la que faltan dos capítulos nuevos del final añadidos en la edición de 1936, que fue la traducida por De Pereda.) la obra de Guerchunoff tiene un orden vagamente cronológico, pues el primer capítulo "Génesis", se refiere aún al momento en el que los colonos se encuentran todavía en la Rusia zarista, mientras que el último, "El himno" se refiere en tono humorístico a la inmersión en la nueva identidad nacional argentina de aquellos con motivo precisamente de la celebración del centenario en 1910. Además, los capítulos que siguen a "Génesis" y que nos hablan de los primeros episodios de la adaptación de los inmigrantes, vienen a apuntalar esa disposición cronológica. Sin embargo, Pereda parece haber querido modificar esa estructura situando al comienzo de la obra capítulos que pertenecen claramente al final, y muy especialmente "El himno", rompiendo además con ellos el ya mencionado orden cronológico de los primeros capítulos al situar los números XX ("El poeta"), XXII ("La triste del lugar") y, como se ha dicho, el XXIV ("El himno"), intercalados entre el capítulo I ("Génesis") y el II ("El surco"), con los números II, IV y III respectivamente (véase apéndices). Por todo ello no deja de llamar

⁵⁴ La trascendencia del libro de Guerchunoff ha sido subrayada por Aizenberg, quien señala que *Los gauchos judíos* "was among the earliest Latin American accounts of Jewish emigration to the New World, and among the first works of literary value to be written in modern Spanish by a Jew" (17).

la atención que, paradójicamente, De Pereda parezca haber querido regularizar alguna de las rupturas en el orden cronológico natural que introdujo el propio Guerchunoff. Esa parece haber sido la causa de lo que ocurre en el capítulo XIII “La muerte del rabí Abraham” (“The Death of Elder Saul” XVI), donde el traductor sustituye el nombre de Abraham por el de Saúl, pues, siguiendo el orden original, a ese episodio siguen otros protagonizados por el mismo rabí Abraham cuya muerte se relata en él.

Más allá de estas modificaciones estructurales hay que decir que la traducción de De Pereda es, en ocasiones, bastante libre, tal como se puede apreciar en el párrafo del primer capítulo que, en lugar del original “Génesis”, cargado de significado adicional, aparece traducido como “In the Beginning”

Numerosos fragmentos hebreos aparecen modificados, y así encontramos notas como:

The term *Elder* has been substituted throughout the book for the freely used *Rabbi*, the latter title being used only in its definite and official meaning, with the exception of “Rabbi Abraham”, the Shochet. In small, isolated Jewish communities, in the absence of an actual rabbi, the ritual butcher becomes the highest religious functionary and may be mistakenly addressed as “Rabbi” by both the Jewish and non-Jewish populations. (59)

O “Camacho is the name of a character in DON QUIXOTE who suffers the same fate as the bridegroom in this story” (93) o en ocasiones simples explicaciones de palabras, como cuando traduce “Inscripción en aljamiado”, al frente del relato “El viejo colono”, como “Inscription in Aljamiado, Arabic written in Spanish characters” (144).

La traducción de De Pereda ha sido reproducida en nuevas ediciones, incluida la más reciente de Ilan Stavans (1998), y recogida en numerosos repertorios bibliográficos sobre cultura judía. Por eso, llama la atención el hecho de que no sea mencionada, ni en la introducción ni en la bibliografía, por Edna Aizenberg (2000), quien (añadiendo como apéndices los dos cuentos incluidos en la de 1936) presenta su traducción de 2000 como la primera hecha al inglés de la primera edición de 1910. No obstante, las diferencias de una edición y otra no se refieren a aspectos del texto que incidan en la traducción por sí misma, sino tan sólo a algunas modificaciones que Guerchunoff incluyó en 1936, como palabras aisladas y textos literarios hebreos, o topónimos y nombres propios. Por todo ello, aunque esté basada en la de 1936, la de De Pereda es, en propiedad, la primera traducción inglesa del texto, una circunstancia que Aizenberg debería haber mencionado en su edición, toda vez que las coincidencias que se dan entre la traducción de nuestro autor de 1953 y la suya de 2000 son llamativamente numerosas.

Si las motivaciones que tuvo de Pereda para hacerse cargo de la traducción no nos

son totalmente conocidas, sí nos es posible, en cambio, analizar las relaciones que la misma guarda con aspectos importantes del conjunto de su obra y, por supuesto, con *Windmills in Brooklyn*. Un aspecto que salta inmediatamente a la vista es la utilización que hace Guerchunoff del mismo modelo de estructura narrativa que De Pereda había utilizado en *All the Girls We Loved* y que, como sabemos, retomaría más adelante en *Windmills in Brooklyn*. Guerchunoff fue fundamentalmente, como el propio Pereda, un autor de cuentos, y a pesar del hilo cronológico débil y aun quebradizo que vincula los relatos autónomos del texto, el autor logró dar unidad al conjunto por diversos procedimientos. Uno de ellos es la importancia que tiene en la obra el espacio en el que están instaladas las colonias judías y el efecto que tiene en la configuración de una comunidad de inmigrantes cerrada y aislada en la pampa argentina, una reclusión que sin duda es más profunda que la de un barrio dentro de una gran ciudad como Nueva York cuyas fronteras son, sin duda, más permeables. Esa conciencia de una comunidad cerrada hace que los personajes que la componen contribuyan por sí mismos a dar cohesión al texto, especialmente aquellos que son protagonistas en un relato y aparecen como secundarios en otros. Finalmente, dentro de esa comunidad de personajes hay uno que podría cumplir las funciones que cumplen Al Figueira en *All the Girls We Loved* o el narrador en *Windmills in Brooklyn*, especialmente este último, pues el conjunto del texto es presentado como el resultado de los recuerdos de infancia del autor. Se trata de Jacobo el huérfano personaje de perfil claramente autobiográfico (también fue huérfano el propio Guerchunoff), que actúa como testigo y protagonista de algunos de los relatos, y que se puede identificar con la voz en primera persona que narra algunos de los capítulos iniciales y “El viejo colono” / “The Old Colonist”. Jacobo, que muestra incluso ciertos rasgos gauchescos, es presentado además como “el más acriollado” (hasta llega a utilizar como saludo el “Ave María”), y es el que en cierto modo hace de intérprete entre los argentinos y los inmigrantes.

Los gauchos judíos no es sólo un texto sobre literatura provincial (tal era el enfoque del ensayo de Martiniano Leguizamón que precedía a la edición de 1910) o conjunto de relatos sobre la vida rural, la misma que De Pereda (como señalaba la nota de la contracubierta) había retratado en algunos de sus cuentos, sino sobre todo es un texto sobre inmigrantes. Además trata sobre un grupo de emigrantes muy especial (el de Guerchunoff es uno de los primeros relatos de emigración judía al nuevo mundo, por haber sido publicado dos años antes que el clásico *The Promised Land* (1912), de Mary Antin, otra inmigrante judía procedente como él de la Rusia Zarista), un grupo que

parece representar por sí mismo la propia emigración y que ha hecho importantes aportaciones al léxico y la imaginería de la emigración (como la imagen de la tierra de promisión), por lo que, en este caso, y gracias en gran medida al inevitable subtexto bíblico de la obra, *Los gauchos judíos* acaba convirtiéndose en una suerte de meditación sobre la emigración y el desarraigo.

Pero si la obra de Guerchunoff trata de desarraigo, también se refiere a la integración y a la creación, a veces traumática y otras veces improvisada, de una nueva identidad a partir del inevitable conflicto cultural al que se enfrenta el emigrante. Este proceso, que, según la crítica, era el que verdaderamente interesaba al autor, es analizado por éste en el libro en sus diferentes vertientes y sin dejar de dar cuenta de las diferencias que introducen en él variables decisivas como el género o sobre todo la edad, que hace que frente a los mayores que jamás llegan a acostumbrarse al español, los jóvenes judíos remeden ya el habla de los gauchos. En el libro de Guerchunoff, la lengua constituye, como no podía ser menos, un terreno de especial interés (en el texto se mezclan el castellano y el hebreo, pero también el yiddish y el ruso), por la dialéctica entre asimilación y diferencia que se representa en él y actúa como marca que delimita identidades dentro del juego de dobles lealtades que se establece en la obra. En ese sentido hay que decir que se trata de una obra sobre “hombres partidos”, pero también según Stavans de un “himno a la transculturación” (2003: 248), tal como se pone de manifiesto en su propio título, donde la carga irónica (similar a la que tiene el de *Windmills in Brooklyn*) no impide la afirmación de la fe del autor en ese proceso.

Los gauchos judíos, son, pues, una autobiografía en la que el narrador, mediador entre ambos mundos, parece ponerse a sí mismo como ejemplo de la posibilidad de que la comunidad a la que pertenece acabe finalmente integrándose, sin perder sus particularidades, en la cultura de la nación que la ha acogido, que fue lo que De Pereda intentó finalmente hacer en la novela objeto de este estudio.

2.2.3.2. Crítico y polemista

Prudencio de Pereda se dedicó tan sólo ocasionalmente a la crítica literaria, por lo que tan sólo conservamos de él tres reseñas, que, junto con la autobiografía literaria incluida en “Al Figueira VI” puede servir para elucidar en cierto modo la teoría de la

composición literaria del autor. Además de la que escribió sobre la obra de William March para la revista *Accent* en 1946, el autor publicó en ese mismo año y en la misma revista, una doble reseña de dos novelas: *Strange Fruit*, de Lillian Smith y de *The Outside Leaf*, de Ben Field. La primera debe ser necesariamente puesta en relación con su relato “Somebody Bet on the Colored Guy”, escrito en 1940 y publicado en 1951 en la revista *Wake*, pues trata de la cuestión de la segregación racial en el Sur de los Estados Unidos. Si Pereda alaba no sólo la valentía de la autora al tratar del tema, sino también otros aspectos como la claridad, considera sin embargo que falta “the incisive study of human beings, the free plot development, or the identification with its people that first-rate fiction demands” (188), afirmando: “while Miss Smith’s history and background certainly point her up as one to know whereof she writes, she does little more than show us that she does know” (189). Sobre *The Outer Leaf*, De Pereda la considera “as clean and compactly constructed as were the memorable short stories that appeared under his name in the experimental magazine” (189), lo cual nos recuerda en cierto modo el ámbito literario en el que se movió el autor en esas fechas; pero al igual que le ocurría con la novela de Smith, echa en falta una cierta perspectiva universal más allá de la descripción minuciosa y realista de la realidad inmediata: “it nowhere relates itself to any universal or important contemporary theme” (189).

Finalmente, una dimensión del autor que podemos en cierto modo relacionar con la anterior se manifiesta asimismo en una colaboración que publicó en la revista *The Nation* el 26-5-1951, titulado “Red Straits. A Report on the Subversive Activities of Certain Contributors to Radio Not Covered by ‘Red Channels’.”, una sátira dirigida a los excesos del Macarthismo que incluía una lista de “subversivos” tales como Beethoven, Mark Twain, Shelley, Jefferson o Voltaire. Quizá tuviera la misma orientación satírica otro artículo cuyo manuscrito se conserva (sin que hayamos podido comprobar si fue publicado) en los archivos de la revista *Mademoiselle*, depositados en la Syracuse University, con el título “The National Police Gazette's Editor”. A ambos textos hay que añadir los artículos que, según Campbell (1983:12), mandó De Pereda al periódico *The Bucknellian*.

2.3. Windmills in Brooklyn

Windmills in Brooklyn constituye el resultado de la evolución natural, tanto en el plano vital y como en el literario, de De Pereda que se ha trazado en los capítulos anteriores. La novela recoge así el resultado de los ensayos y vacilaciones literarias formales que muestra el autor a lo largo de todo ese tiempo, pero también de la no menos vacilante evolución seguida por De Pereda en relación con la cuestión de su propia identidad. El formato plenamente autobiográfico (aunque ya se han ido señalando distintas diferencias con respecto a la vida real del autor) hizo que fuera utilizado en su día como documento sociológico, o que al innominado narrador se le haya dado el nombre del autor llamándolo lisa y llanamente "Prudencio", como hace Gonzalez-López Briones (1996) en su estudio. Lo cierto es que se trata de una particular recapitulación vital y literaria, en la que el autor finalmente ajusta cuentas con su historia personal y reconoce (esta vez sin acritud) el papel jugado en ella por sus orígenes españoles. Por ello, fuera cual fuera el destino de los proyectos literarios que el autor menciona en las semblanzas biográficas de que disponemos, lo cierto es que esta última novela produce la sensación de clausura de un ciclo, de una vuelta a los orígenes que nos lleva, de hecho, al punto de partida de su vida y su obra, es decir su nacimiento y educación en el seno de la comunidad de inmigrantes españoles en la ciudad de Nueva York. La representación de esta comunidad en las páginas de la novela constituye, por tanto, un aspecto imprescindible del estudio de la misma, no menos que el del estudio de su interacción con el entorno cultural norteamericano, que convierte a la lengua una vez más en uno de los aspectos centrales del texto.

2.3.1. El contexto histórico y cultural de la novela: los emigrantes españoles en los Estados Unidos

La pervivencia de *Windmill in Brooklyn* se ha debido fundamentalmente, según se ha indicado, a su condición de documento antropológico sobre la vida de la comunidad española de Nueva York, un aspecto que ya destacaban como el elemento de mayor interés de la obra una buena parte de las reseñas que, como se verá, recibió en su día. Por esa circunstancia, consideramos que un estudio, siquiera superficial, sobre la emigración española en Estados Unidos y sobre dicha comunidad debería formar parte

de un análisis de la obra como el nuestro, no sólo porque la emigración y los problemas de identidad cultural que trae consigo constituyen el tema principal de la novela, sino también por las múltiples claves que aporta para la traducción del texto al español.

La interpretación de *Windmills in Brooklyn* como documento sobre la inmigración española en Estados Unidos fue la perspectiva adoptada en su artículo, el único que hasta ahora ha sido dedicado a la obra y al autor, por González López-Briones (1996), por ser esa, de hecho, el área de especialización de la autora. Basándose en el estudio clásico de Rueda (1993), quien ya había hecho uso a su vez de la novela, González López-Briones ejemplifica en ella los aspectos característicos de la inmigración española que el historiador había estudiado, añadiendo además otros testimonios recogidos de su propia mano. Allí se nos habla, en efecto de la extracción social media de los inmigrantes, del papel del “efecto llamada” de otros inmigrantes, de la emigración previa a otros lugares como Cuba o Marruecos y de la ubicación de la colonia española en Brooklyn. También se hace referencia a cuestiones de carácter cultural, como la importancia de la familia, el apego a las costumbres españolas y su supervivencia en instituciones de socialización como “La España”, así como de su lucha con la progresiva americanización de las jóvenes generaciones. Finalmente, González López-Briones se sirve del personaje de Agapito para ejemplificar algunos aspectos de la inmigración de gallegos a los Estados Unidos. Todo ello, sin embargo, y debido a las dimensiones del trabajo, constituye una aproximación muy somera a la obra, pues los estudios de Rueda proporcionan otros datos significativos.

2.3.1.1. La emigración española a Estados Unidos

Rueda sitúa la emigración de españoles en el contexto del cambio de tendencia que se observa a finales del siglo XIX en la emigración a los Estados Unidos y por el cual, los inmigrantes de países latinos y eslavos, minoritarios durante la primera mitad frente a anglosajones y nórdicos, pasan a representar el 80% de la emigración. El marco legal en el que se produce este proceso es el de la Ley de Inmigración de 1903, que generará una tendencia alcista que sólo se verá frenada con la Ley de Cuotas de 1921. Esta ley, actualizada en 1924 tomando como base el censo de 1890, permitía a cada país un porcentaje anual de sólo 2% de los inmigrantes que ya vivían en su país, con lo que

la débil emigración española hubo de verse notablemente perjudicada (53). Rueda señala que, en total, entre 1820 y 1977 llegaron a Estados Unidos alrededor de 320.000 españoles, de los que 250.000 lo hicieron hasta 1950, lo que le permite concluir que la emigración se dio fundamentalmente en las dos primeras décadas del siglo XX y sobre todo en la segunda, con más del 40% del total (74-5).

Según el mismo autor casi las cuatro quintas partes trabajaban ya en España. (141), por lo que la motivación para emigrar fue fundamentalmente la voluntad de mejorar de situación, más determinante sin duda que la necesidad de huir de las guerras en África, que también tuvo alguna influencia. Detrás de estos primeros inmigrantes vendrían la mayoría de los que cuentan como tales en las estadísticas, siguiendo la llamada de aquellos y formando “redes migratorias familiares o vecinales (...) cadenas en las que se relacionaba familia, paisanaje y trabajo”, (1993: 43-4). Sólo uno de cada seis llegó directamente de España, mientras que el resto lo hacía desde otros puntos de emigración previa como Cuba, México o Francia (en la que deberíamos incluir el Tánger de donde emigra la familia del abuelo del narrador) entrando en los Estados Unidos por Nueva York (Rueda 1993: 60-62). Según Rueda, la emigración temporal y periódica fue bastante abundante y en parte fomentada por las navieras. Son los que el autor denomina “emigrantes golondrina” (72) que van y vienen a España con cierta frecuencia.

La mayoría procedía de la cornisa cantábrica y especialmente de Galicia y Asturias (63), que ocupan los primeros puestos en los diferentes estados, de entre los cuales los principales focos de asentamiento serán respectivamente Nueva York, Florida y California, (a los que hay que añadir el episodio de la emigración a Hawaii en las primeras décadas del siglo XX), asentándose en sus cuatro quintas partes, según el Censo de 1930, en núcleos urbanos.

Según las estimaciones de Rueda, alrededor de las cuatro quintas partes de los emigrantes españoles había trabajado previamente. Ese porcentaje es desglosado por Rueda en dos grupos que denomina “clases medias” (19%) y “clases bajas” (81%), que subdivide a su vez en trabajadores cualificados (32%) y sin cualificar (49%), grupo que integra a sirvientes (5%), trabajadores del campo (9%) y obreros sin ocupación específica (35%) (1993: 144).

Así se refería a las ocupaciones habituales de los españoles el inspector de emigración Guillermo Summers:

Mozos de restaurante y de hotel, obreros de ferrocarril, mineros para las minas de carbón

y las de oro, canteros y picapedreros, tabaqueros, pescadores, marineros, fogoneros, paleros, labradores, horticultores y pastores; emigración constituida en mayoría por individuos para quienes Estados Unidos no resultaba tierra extraña; muchos iban a ella por segunda vez o por tercera vez; no pocos fueron sus huéspedes durante tres, cinco y hasta ocho años; gentes que solían dar completas y satisfactorias referencias de la clase de trabajos que hicieron, de aquellos a los que pensaban dedicarse, de los jornales con que serían retribuidos, del buen trato personal y de alojamiento y mesa que siempre disfrutaron; cuyo aspecto no era indicador de sufrir escaseces o miserias que les empujaran a expatriarse, y cuyo porte, decencia en el vestir y pulcro aseo personal, notas salientes es de los emigrantes que han estado en Norteamérica, respondían de la exactitud de sus referencias (Consejo Superior de Emigración, 1916: 168-169). (Citado por Rueda, 1993: 144-5)

Aunque, como otros inmigrantes, los españoles cambian con frecuencia de trabajo, hay una serie de empleos que son característicos, como los tabaqueros de la zona Tampa-Ybor City (ciudad que, de hecho, fue fundada, por españoles), los pastores vascos del Oeste, los numerosos camareros sin ubicación concreta y, con especial abundancia en el caso de Nueva York, los trabajadores en empleos relacionados con la Marina Mercante que estaban habituados a los viajes y tenían algunos conocimientos del idioma.

De entre las clases medias, una buena parte fueron trabajadores autónomos que regentaron negocios de distinta envergadura, fundamentalmente tiendas y empresas de importación y exportación de mercancías procedentes de España o Latinoamérica (158-161) (como los puros habanos de la tienda del padre del narrador de la novela), mientras que los profesionales liberales e intelectuales que emigraron como tales nunca dejaron de ser una minoría. De dentro de la comunidad no llegaron a salir representantes destacados de estos últimos grupos, pues por lo general, pocos estudiaron, por lo que el caso de De Pereda debió ser bastante raro, como lo fue también el de uno de los testimonios recogidos por Rueda, el de Manuel Núñez: “Mi caso, desgraciadamente, era muy excepcional, los españoles o hijos de españoles apenas estudiaban. Para hacerse una idea, creo que soy el único abogado español en el Estado de Nueva York” (Citado por Rueda, 1993: 168)

El progreso económico y la formación son factores que determinan la vinculación de los emigrantes a la comunidad, pues los profesionales, intelectuales, y hombres de negocios viven inicialmente en los mismos barrios, pero los lazos con la comunidad se van distendiendo con los años (son los más propensos a casarse con norteamericanos) y acaban mudándose a otros vecindarios. Rueda cita el caso de la familia de Adelaida Gómez, hija de un ingeniero gallego y residente en Brooklyn:

Mis padres como vinieron tan jóvenes se americanizaron mucho. Los cuatro hermanos también. Mi familia toda vez fue desvinculándose mas del ambiente español. Mis padres con el tiempo ya casi no tenían amigos entre ellos. De los hijos tres se casaron con

norteamericanos y yo con un gallego. De los cuatro hermanos sólo ella ha conservado el español (Citado por Rueda, 1993: 91).

El matrimonio es efectivamente una clave fundamental para el mantenimiento de los vínculos con la comunidad, siendo la tendencia inicialmente la de casarse entre españoles⁵⁵ de acuerdo con dos variantes que analiza Rueda: "Con frecuencia lo hacían con mujeres que ya conocían en España, en su propia aldea o pueblo, o a las que habían conocido en sus intermitentes regresos" (183) (caso de Agapito) "Otra parte de los que se casan en Estados Unidos contraen matrimonio con españolas o hijas de españoles que ya viven en este país. Era frecuente conocerse en las sedes de las sociedades de españoles o el ámbito de los barrios donde se concentraban" (183) (caso del padre del narrador). Finalmente, como era inevitable, los españoles acabaron casándose con miembros de otras comunidades hispanas.

La religión, que tanta importancia hubo de tener en la imagen de España que proyectan los textos de De Pereda, ejerció también un papel importante de cohesión social, aunque su influencia fue naturalmente mucho menor que la que tenía en España, no sólo por la lejanía y la diferente naturaleza de la sociedad norteamericana, sino también en gran medida por la ideología republicana progresista de la mayoría de los inmigrantes. La tendencia habitual fue a mantener las prácticas y el culto, tal como revela la propia novela y los testimonios recogidos por Rueda:

La mayoría eran católicos y siguieron siendo católicos. Conocí algunos que se convirtieron baptistas. De doscientos, dos o tres. Pero sólo duró unos años. ¡Dios mío!, conforme se fueron haciendo viejos, se convirtieron a la religión católica otra vez y murieron católicos. (María Fernández) (Citado por Rueda, 1993: 193)

En San Francisco, los hombres normalmente no iban a la iglesia. Como en España. Si iban lo era para la boda, el funeral. La mayoría se casaban por la iglesia, bautizaban a sus hijos, etc., por regla general sí, aunque no hieran muy practicantes. Aunque yo personalmente no bauticé a mis hijas, cuando han sido mayores han hecho lo que han querido. Es una lucha que tenía con mi hermano que me decía que era bueno que las bautizase. Pero, en todo caso, la mayoría sí seguían vinculados a la Iglesia católica. (J. Benedet) (Citado por Rueda, 1993: 193).

Mi familia siguió católica practicante. Era algo normal en la comunidad española. Aunque la mayoría no muy practicantes. (Adelaida Gómez) (Citado por Rueda, 1993: 193).

La mayor parte de los españoles eran católicos y practicaban o por lo menos iban a la iglesia. (José Luis Avellanal) (Citado por Rueda, 1993: 193).

Hay muchos que van a la iglesia y todos somos bautizados y respetamos la iglesia. La mayoría de los españoles se casaban por la Iglesia. Yo personalmente no porque me casé con una no católica, pero no era habitual. La mayoría igualmente se enterraban como católicos. Hay mucha diferencia de la iglesia en España y en Estados Unidos. Allí a los que vinieron les tenían dominados, aquí no. Hay libertad, si quieres vas, si no quieres no vas. Haces lo que quieres. Yo, cuando llegué aquí, dejé de ir a misa. Los católicos aquí son buenos católicos. (Emilio García) (Citado por Rueda, 1993: 194).

⁵⁵ "La mayoría de los españoles que yo conocí se casaron con españolas" (Manuel Gavilá) (Citado por Rueda, 1993: 182). "Los pocos españoles que venían solteros (a Saint Louis) se casaban con españolas en un 98%, sólo recuerdo uno o dos que se casaran con norteamericanas" (María Fernández). (Citado por Rueda, 1993: 182)

La mayoría de los españoles que vinieron a Los Ángeles siguieron practicando la religión católica. Tenían mayor sentido de libertad que en España, sin presiones para practicar la religión. Entre otras cosas, prácticamente nunca utilizaron el divorcio. (Eva Barcial) (Citado por Rueda, 1993: 194).

Sin embargo, una de las principales marcas de pertenencia a la comunidad fue el idioma. Según Rueda (187) los emigrantes españoles que llegaron a Estados Unidos tenían un grado de instrucción superior a la media española, dándose tan sólo un 13% de analfabetos, una división que habría de ser determinante a la hora de hacerse con un nuevo idioma. El mismo autor afirma que la gran mayoría de los emigrantes que llegaron como analfabetos nunca hablaron ni entendieron el inglés, mientras que el resto lo fue aprendiendo poco a poco, por lo que los primeros emigrantes prácticamente no usaron más que el español durante toda su vida y tuvieron que ser auxiliados por las generaciones más jóvenes⁵⁶ que, como señala Rueda, se hicieron inmediatamente bilingües. Los testimonios aportados por Rueda son ciertamente significativos:

En la zona de Tampa donde vivían los españoles no se hablaba inglés. En las fábricas hablaban español. El lechero, el panadero, el bodeguero, etc., todos eran españoles. Mi padre tiene noventa y cinco años, mi madre murió hace dos años con más de noventa. No sabían tres palabras de inglés. Vinieron de muchachos de España, se casaron aquí en 1907 o 1908 y nunca aprendieron inglés. (Emilio García, 1981) (Citado por Rueda, 1993: 188).

En mi casa siempre se habló español. Mi abuela no entendía el inglés. Nos criamos con el idioma castellano. (Luis Valdés) (Citado por Rueda, 1993: 188).

Ninguno de los que los jóvenes llamábamos los viejos españoles habló inglés. En el trabajo hablaban español, las tiendas de esta zona procuraban tener a alguien que entendiese español. Mi madre aprendió a hablar algo, muy poco, pero se entendía con una persona que llegara a la puerta. Pero mi padre no. Algunos, ya viejos, aprendieron a arreglarse. Pero decir que hablaban inglés puedo afirmar que ninguno. (María Fernández) (Citado por Rueda, 1993: 188).

Los españoles en Nueva York o en Newark aprendieron el inglés en el propio trabajo, poco a poco. (Manuel Gavilá) (Citado por Rueda, 1993: 189).

La relación entre competencia lingüística y apego a la comunidad es evidente en tanto en cuanto los emigrantes sólo aprenden bien inglés en el momento en que abandonan la comunidad: "Al llegar aquí sólo sabía el abecedario en español. No tenía ni idea de inglés. Tardé relativamente poco en aprenderlo, porque era bastante joven. Al trasladarme a Virginia, sin que nadie hablara español, a los seis meses hablábamos inglés hasta en casa, de tal modo que nuestra hija perdió el español" (Antonio Pita, 1981) (Citado por Rueda, 1993: 189).

Este último fenómeno fue muy frecuente y estuvo condicionado en gran medida por la inserción de los hijos de los emigrantes en las escuelas norteamericanas, tal como

⁵⁶ Sin embargo, la falta de competencia lingüística no supuso siempre un obstáculo para los inmigrantes, tal como revela una de las entrevistas recogidas por Rueda: "Mi padre trabajó en una zapatería y era muy apreciado. Todo lo que no hablaba lo trabajaba, Nunca le faltó el trabajo, como al resto de los españoles. Tenían fama de buenos trabajadores. El idioma no fue una barrera imposible" (María Fernández) (Citado por Rueda, 1993: 144).

reconocía la diplomacia española:

Sucede, en efecto, que con frecuencia los hijos de los emigrantes españoles establecidos aquí llegan con el tiempo a olvidarse por completo del idioma español, que la mayoría de ellos han aprendido de niños y muy imperfectamente en la vida familiar. Se presenta el problema de que esos muchachos, al asistir a las escuelas públicas, aprenden y perfeccionan el inglés y no tienen ocasión, dentro de las colonias españolas, de perfeccionar sus conocimientos. (Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores R 721. Exp. 8.) (Citado por Rueda, 1993: 191)

El español se habla por nuestros nacionales, por las colonias centro y sudamericanas, por los hijos de unos y otros y por descendientes más remotos, si bien es preciso advertir que se encuentran muy pocos de esta última clase, perdiéndose generalmente nuestra habla en la segunda generación. Es frecuente que los hijos de muchos de nuestros compatriotas y de latinoamericanos se expresen con más facilidad en inglés que en el idioma de sus padres, poseyendo, por añadidura, una marcada simpatía por los usos y costumbres americanos. El castellano es, pues, una lengua completamente extranjera en California. (Informe del cónsul conde del Valle de Salazar, *Boletín de Emigración*, 1915: 366) (Citado por Rueda, 1993: 191).

Los testimonios que recoge Rueda ilustran esta tendencia, pero también los intentos de la primera generación por que la segunda mantuviera la lengua:

En la escuela americana, a la que yo fui, había que seguir el inglés. En la fábrica de tabaco en la que trabajaba al principio se hablaba español. Después, con el tiempo, en el trabajo que yo tenía en los ferrocarriles todo era en inglés. Dejé el idioma nuestro a un lado. (Luis Valdés) (Citado por Rueda, 1993: 190).

Los hijos de los viejos españoles fuimos a la escuela y todos hablábamos inglés. Nosotros también tratamos de mantener el idioma español. Algo de España para nosotros y nuestros hijos. (María Fernández) (Citado por Rueda, 1993: 190)

Esa voluntad de la primera generación de mantener la lengua entre sus descendientes se materializó fundamentalmente en el seno de las asociaciones culturales de emigrantes, tal como ejemplifica Rueda en el caso de la hija del emigrante Antonio Pita, que asistió a las Juventudes Escolares: "Al principio no quería ir (...) Fue a la fuerza y recuperará el español. Hoy me lo agradece. Es secretaria bilingüe. Con el tiempo se casó con un oriundo de León, hijo de españoles y hoy viven en Nueva Jersey" (Antonio Pita) (Citado por Rueda, 1993: 192).

Pero además del mantenimiento de la lengua, tales asociaciones cumplieron una importante función de cohesión de la comunidad como mecanismo de salvaguarda de la identidad cultural, tal como subraya Rueda:

La continuación de las formas de vida de los emigrantes de primera generación y en los años iniciales en Estados Unidos, no es que se busque, sencillamente es la única forma de hablar, vivir y convivir que conocen y, por tanto, la practican con naturalidad. A partir de un momento determinado, sin embargo, asistimos, en muchos casos, a la protección consciente de sus valores propios, por considerar que merece la pena conservarlos: la lengua española (aunque se propugna un bilingüismo siempre enriquecedor), la estructura fundamental de la familia, la religión, los usos y costumbres. (1993: 181)

La fundación de centros sociales, que han sido minuciosamente analizadas por Rueda en sus estudios (1993, 2008) fue el resultado de un proceso paulatino:

Lo natural, lo propio de la naturaleza humana, es lo que llevaba a que cuando un grupo de españoles eran ya suficiente número para organizar un centro, lo creasen: El deseo de continuar los lazos, de ayudarse mutuamente, de permitir que los hijos de unos y otros se conocieran y mantuvieran relaciones que, con frecuencia terminaban en matrimonio, el cultivo de las tradiciones regionales o locales (juegos, bailes...), tener un lugar donde se podían comer o beber los productos de la tierra, organizar charlas y conferencias sobre la cultura española o la región o zona concreta de la mayoría de los asociados, el contar con bibliotecas y hemerotecas donde poder leer libros y periódicos de su interés, o sencillamente charlar, recordar... (1993: 217-8)

Tales sociedades se encuentran sujetas a una doble dinámica. Por un lado, y debido al proceso que ha especificado Rueda, tienen inicialmente una proyección local, tal como ejemplifican asociaciones como las neoyorquinas “Club Coruña”, “Bergondo y sus contornos”, “Sada y sus contornos”, “Unión Cultural Bueu, Beluso y sus contornos”, “Socorros Mutuos Muradanos”. Después, tal como recuerda Rueda (220-1), con las leyes de cuotas de los años veinte, que cortan el reemplazo de emigrantes de tales zonas, la mayoría se unen a agrupaciones regionales, como los dos centros gallegos de Nueva York: “Casa Galicia” y el “Centro Galicia”. Finalmente, en los años cuarenta, los centros regionales acaban integrándose en los nacionales, como “Casa Galicia”, el “Centro Montañés” y el “Centro Aragonés”, que se unen al “Centro Español” o el “Centro Asturiano”, de la misma ciudad, que se integra en “La Nacional”. Con el tiempo y debido a la importancia de la lengua como factor de cohesión, la tendencia asociativa de los inmigrantes se abre al conjunto de los hispanos, sobre todo cuando las colonias españolas son muy reducidas, como en los casos del “Club Panamericano de Lousiana”, en Nueva Orleans, los “Hispanos Unidos”, en Detroit, o el “Centro Hispano- Americano” de Buffalo. Un aspecto interesante de esa labor de cohesión cultural entre españoles, pero también entre hispanoparlantes ejercida desde estas sociedades por medio de la lengua es, sin duda, el de la organización de fiestas y espectáculos, un espacio en el que coinciden parcialmente con el desarrollo de un teatro hispano con identidad propia en los Estados Unidos que ha sido ampliamente estudiado por Nicolás Kanellós (1990, 1994).

Finalmente, tal como se puede apreciar en la novela, otro elemento de cohesión cultural entre los españoles fue la prensa que, además, facilitó notablemente el sincretismo cultural entre españoles e hispanoamericanos debido, una vez más, a la importancia de la lengua. Agregándose a una tradición que se remontaba al menos hasta el primer tercio del siglo XIX en Nueva Orleans con periódicos como *El Español* (1829-1830) o *La Avispa de Nueva Orleans* (1843...) (Rueda 1993: 210) y a la previamente existente de periódicos publicados por grupos de exiliados de distintas

repúblicas hispanoamericanas (Kanellos y Martell 2000, Chabrán y Chabrán, 1994), los grupos de inmigrantes crearon a su vez sus propios periódicos, que les permitieron superar el aislamiento impuesto por las barreras lingüísticas, pues la lectura de periódicos en inglés fue poco frecuente entre los primeros emigrantes. De ese modo, y tal como señala Rueda, “la existencia de prensa les supuso (...) una ayuda para estar informados, pero también les desestimuló en su aprendizaje del inglés y, por ello, se trata de una de las causas, entre otras, que hace que esta primera generación nunca se integre en la sociedad norteamericana al no tener tanta necesidad de un medio de comunicación”(216). El panorama de la prensa española en los Estados Unidos muestra una gran variedad que se debe no a la diversidad en el origen de los emigrantes, sino, por el contrario, a su dispersión en el mapa de los Estados Unidos (sus principales focos lo son también los de la emigración, principalmente Nueva York y Florida (en California predominan los periódicos mexicoamericanos), pues la prensa, a diferencia de lo que ocurría en las asociaciones culturales (más orientadas a la rememoración y a la preservación del pasado) se preocupa de los intereses inmediatos de los emigrantes, es decir, de su presente y eventualmente de su futuro, lo que explica igualmente la abundancia, documentada por Rueda, de prensa sindical y profesional. De todos ellos, el caso más significativo, es sin duda el de *La Prensa* de Nueva York, que se estudiará en el siguiente apartado, dedicado a analizar las circunstancias concretas de la colonia española de esa ciudad.

2.3.1.2. *La colonia española en Nueva York*

Todos los fenómenos que acabamos de mencionar se dan de manera muy clara en el caso de Nueva York, donde está ambientada nuestra novela y en donde, como se ha dicho, se estableció la mayor parte de los inmigrantes españoles a Estados Unidos. Como recuerda Rueda, la ciudad era el principal puerto de llegada y punto de partida de posteriores migraciones dentro de los Estados Unidos, por lo que resultaba bastante frecuente un período de estancia previo en Nueva York, hasta el punto de que desde 1921 la ciudad de Nueva York y sus alrededores, incluyendo estados próximos como Nueva Jersey, llegaron a albergar hasta el 40% del total de los emigrantes españoles (82).

Por lo que se refiere al origen regional en el total del estado de Nueva York, Rueda aporta los siguientes datos: Galicia (50%), Asturias (17%), Castilla - incluida Santander- (9%), Andalucía (8%), Región Vasconavarra (3,5%), Cataluña (2,5%), Valencia (2%), Aragón (1,5%), Canarias (0,5%), otras regiones (6%). En cuanto a la ocupación de los españoles de Nueva York, un informe del Ministerio de Asuntos Exteriores (Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, R. 721 Exp.8) (Citado por Rueda, 1993: 64) señala que en el área de Nueva York hay alrededor de un 70% de jornaleros entre los que predominan los trabajadores de la industria y de servicios como camareros y marinería (142). En ese sentido, y tal como se puede deducir de algunos testimonios recogidos por Rueda, los españoles de Nueva York no salieron, por lo general, de su condición de trabajadores o pequeños burgueses, aunque en ningún momento llegaron a constituir, frente a lo que ocurrió con otras comunidades hispanas, focos de marginación,:

La situación económica y social de los españoles en el área de Nueva York mejoró, pero a medida que mejoró la población en general. Con pocas excepciones no ha habido grandes capitalistas. Los puedo contar con los dedos. La gran mayoría fueron obreros manuales, empleados de comercio y trabajadores de cuello blanco. (Manuel Núñez) (Citado por Rueda, 1993: 96).

Los españoles en Nueva York somos, entre los hispanos, un grupo privilegiado. No hay grandes millonarios. La mayoría somos trabajadores o gente de pequeños negocios, pero la situación económica de los españoles no es mala, no hay pobreza. Nuestros hijos, la mayoría una nueva generación, se han adaptado a las costumbres y leyes de este país y están en posiciones ventajosas. Mi hijo Ramón, por ejemplo es comisionado y asociado de los abogados del Departamento de Corrección del Estado de Nueva York. (Manuel Rodríguez) (Citado por Rueda, 1993: 95).

La distribución de la colonia española dentro de la ciudad es descrita así por Rueda (Véase mapa en apéndices).

I.- La zona Sur-Este en Manhattan: El barrio “Cherry Street/Roosevelt” (desde Canal Street hacia abajo) constituía la principal agrupación de españoles. Estaba al pie del puente de Brooklyn cerca del puerto y del South Ferry, en el sureste de la isla de Manhattan. Según A. Uriarte, en 1926, cuando él llegó, había unos veinticinco o treinta mil españoles⁵⁷ concentrados en unas treinta manzanas. (Carcagente, 1981; Ortiz, 1981; Uriarte, 1981). Once años más tarde seguía aún siendo el barrio más significativo de la colonia española: “Cuando llegué aquí (1937) la mayor parte de los españoles estaban concentrados en un barrio del bajo Manhattan, cerca del Puente de Brooklyn”. (Rodríguez, M. 1981). Hasta bien entrados los años treinta se localizaban en las calles de este barrio buena parte de las casas regionales, o incluso de aldea, como el Círculo Valenciano (104 Madison Street), Centro Vasco Americano (48 Cherry Street), Sociedad Cultural Gallega (26 Cherry Street), Bergondo y sus contornos (94 James Street) Socorros Mutuos Muradanos, Unión Cultural Bueu, Beluso y sus contornos (39 Cherry Street). Algo más al sur se encontraba la asociación Sada y sus contornos (311 Water Street). La mayor parte de estas sociedades de ayuda mutua se integraron a final de los años treinta o en los años cuarenta en las de una agrupación mayor: nacional o gallega. La propia denominación de las asociaciones pone de manifiesto el origen de los españoles que llegaron a este barrio.

II.- La zona Oeste: Menos concentrados que en la zona anterior, se encontraban

⁵⁷ “Vivían en esta zona unos diez mil españoles en los años veinte” (Carcagente, 1981).

españoles desde la calle Christopher hasta la W 23⁵⁸: “Vivían quizás seis o siete mil españoles” (Carcagente, 1981). Sumados a hijos y nietos podían sumar más de quince mil personas en los años treinta. Además de los españoles residentes había servicios a la comunidad de inmigrantes españoles que trascendían del barrio, como eran los religiosos, comerciales y asociativos: “En la zona había una iglesia católica española: la Iglesia de Guadalupe”. “La Iglesia de San Francisco Javier, en la calle 16, tenía una escuela parroquial en la calle 17. Muchos de los españoles mandaban allí a sus hijos, yo, por ejemplo”. “En la 14 se concentraban el mayor número de negocios llevados por españoles. Allí también estaban el Centro Español: Sociedad Española de Beneficencia (que después se unió a La Nacional de Brooklyn) y en la 16 la Casa Galicia. En la W11, se situaba el Club juvenil El Sada”. Hasta su integración en centros españoles se encontraban el Centro Montañés (219 East 28th Street) y el Centro Asturiano, que se había trasladado desde Brooklyn y que tenía su sede a partir de los años treinta en 245 West 14th Street. Otras asociaciones como la Sociedad Naturista Hispana (26 West 115th Street) o la Alianza Republicana Socialista Española de N.Y. (239 West 14th Street), con fines políticos, se situaban igualmente en esta agrupación de españoles.

III.- Brooklyn: Durante un tiempo estuvo la principal sociedad de españoles La Nacional. “En torno a Willow Place, Columbia Place, Henry St., etc. vivían en los años treinta quizás cinco o seis mil españoles. Había también negocios de españoles, un centro andaluz (59 Henry Street) y el Ateneo” (Carcagente, 1981). “En Brooklyn había otra comunidad que estaba situada alrededor de Atlantic Av. En éste barrio había un centro español (el Ateneo Español que era una derivación del Centro Español), Las Sociedades Españolas Confederadas y el Club El Segura (Rodríguez, 1981). Hasta principios de los treinta estuvieron también el Centro Asturiano (50 Willow Street). En los años cuarenta se fundaron unas escuelas para españoles: Juventudes Escolares Españolas. Igualmente se encontraba el Club Salmerón.

IV.- Astoria (Queens): “Hubo españoles allí desde 1927, pero cuando llegan en mayor número es a partir de 1934 y siguientes. Se fundó un Centro Español presidido por Tenreiro” (Carcagente, 1981). “En Astoria había otro centro español” (Rodríguez, 1981). (1993: 85-90)

Tal como señala Rueda y refleja la novela de De Pereda, en estos barrios había un cierto ambiente español en las calles, como en el de Manhattan, junto al puente de Brooklyn: “Era la zona más densamente poblada por españoles y donde se detectaban mejor las costumbres españolas. Por ejemplo, los domingos por la mañana, las chicas salían a pasear a la manera española antes y después de misa” (Agustín Carcagente) (Citado por Rueda, 1993: 90). Allí también se percibía mejor la cohesión de la comunidad en la vida social:

La comunidad de españoles a cada paso teníamos fiestas. Nos encontrábamos en las fiestas de una parte y de otra. Teníamos peloterías como cuando la juventud del pueblo tal y del pueblo cual se juntaba. Había partidos de fútbol, por ejemplo entre el Club El Segura que estaba en Brooklyn y El Sada que estaba en la calle W 11. Después de los partidos teníamos pic-nics y era allí donde había ciertas peloterías (Manuel Rodríguez) (Citado por Rueda, 1993: 90)

En su análisis geográfico, Rueda menciona a las principales asociaciones culturales españolas de la ciudad, que podríamos considerar como un trasunto de "La

⁵⁸ “Los españoles vivían en torno a la calle 14, más bien hacia el sur (Chelsey Street, etc.)”. (Gavilá, 1981). Algunos vivían algo más abajo, en torno a la calle Oeste 11 y otros, menos, hacia las calles Oeste 15 a 18. “Cuando llegué aquí (1937) había otro núcleo de españoles en torno a la calle W 11. En la calle W 14 había muchos españoles. También desde la 15 a la 18. Yo personalmente vivía en la 18”. (Rodríguez, 1981).

España", con las actividades que ya se han mencionado y a la que habría que añadir la de los espectáculos públicos, algunos de ellos decisivos en la novela y sobre los que Kanellós aporta nuevamente interesantes datos. A esos datos debemos añadir los de los diferentes escritores y periodistas españoles que viajan a Nueva York en esos años y que, más interesados en describir lo que consideran formas de vida típicamente norteamericanas, se olvidan de la vida de la exigua colonia de españoles que vive allí, fijándose tan sólo en la única presencia de España en Estados Unidos que perciben y que no es otra que la de los espectáculos en lengua española (García Montón, 2000). En Nueva York, los espectáculos en español empiezan a aparecer después de que lo hicieran en Los Angeles y San Antonio (Kanellos 1990), donde, desde muy pronto habían empezado a actuar compañías procedentes de España. En Nueva York el teatro hispano da muestras de actividad en torno a la última década del XIX, recurriéndose en un principio al alquiler de salas y teatros comerciales. Según Kanellós no empieza a tener una vida regular hasta que aparece en la ciudad en 1916 Manuel Noriega, quien para 1918 había logrado establecer sesiones regulares en el Amsterdam Opera House, logrando convertir en 1919 el Park Theater en el Teatro Español. Esa iniciativa de teatro estable en español fue continuada en los años treinta (mientras seguían organizándose funciones en las asociaciones culturales) por los teatros Dalys, Apollo, San José/Variedades y Campoamor Cervantes hasta la fundación en 1937 del que tendría una vida más larga, el Teatro Hispano. Allí se siguieron representando los espectáculos habituales, que incluían números de música y danza y, por supuesto, representaciones de obras españolas, desde zarzuelas a dramas rurales. Sin embargo, como señala Kanellós, Nueva York no llegó a tener una infraestructura teatral comparable a la de Los Ángeles o San Antonio, por lo que los espectáculos dependieron en gran medida de las asociaciones culturales:

The Teatro Hispano and the other theaters did not sponsor playwriting contests nor support the development of a local dramatic literature as did the theaters in Los Angeles. While the dramatic activity was intense in New York City, the Big Apple did not support a downtown center where five or six major Hispanic houses located side by side competed with each other on a daily basis, as did the theaters in Los Angeles. The community of Hispanic immigrants in New York was not cognizant of a resident Hispanic tradition, as were the communities in the Southwest. And, while the relationship between journalism and playwriting had been well established in Mexico and the Southwest, this does not seem to have been the case in Cuba, Puerto Rico or Spain. Then, too, many playwrights had been drawn to Los Angeles to work in the Hispanic film industry. And finally, the New York Hispanic public was not as large as Los Angeles' during the 1920s and could not support so large a business as the theater represented in The City of Angels. (Handbook, 1994: 257)

Por lo que respecta a los medios de comunicación, Nueva York fue siempre un

núcleo importante. Así, antes de la aparición de publicaciones que surgieron a partir de los años treinta, como el periodico republicano *La Voz* o la revista *España Republicana* y después de la Guerra Civil, como la conocida revista *Ibérica*, dirigida por Victoria Kent⁵⁹, hubo también en los años en los que está ambientada la novela una serie de publicaciones obreras, como *Defensa Obrera* (1919) o *El Corsario* (1919), además de una vinculada, y no casualmente, al ámbito de las manufacturas del tabaco al que de un modo u otro estaban vinculados tantos españoles en la ciudad, *The Cigar Worker* (1923-1925) "Official Bulletin of the Amalgamated Tobacco Workers" publicado en inglés y parcialmente en español⁶⁰. Rafael y Richard Chabrán (1994) han dado además una interesante lista de periódicos anarquistas españoles de Nueva York. *El Despertar*, que circuló en Nueva York y Nueva Jersey entre 1891 y 1902 y publicó artículos de destacados anarquistas españoles como Anselmo Lorenzo y Federico Urales; *Brazo y Cerebro* (1912-1914); *Cultura Obrera*, publicado en Brooklyn entre 1911 y 1927, fue el órgano del Sindicato de Estibadores; *Cultura Proletaria* (1910-1959) fue editado por el anarquista español Pedro Esteve, quien editó también en New Jersey en 1905 *Doctrina Anarquista Socialista*, que circuló en el área de Nueva York (1994: 369).

Pero, sin duda, el periódico español que mayor relevancia tuvo en Nueva York y en general en todos los Estados Unidos en esos años fue *La Prensa* (1913-1963), cuya aparición en 1913, como recuerda oportunamente Rueda, coincide con el período en el que se da una mayor afluencia de españoles a la ciudad y que coexistió al menos durante sus comienzos con otros medios hispanos de vida más corta como *El Gráfico* o *El Heraldo*. Dirigido por José Campubrí, cuñado de Juan Ramón Jiménez, pasó de semanario a diario en 1918, convirtiéndose, como rezaba su publicidad, en el "Único diario español e hispano-americano en Estados Unidos", y en la principal institución cultural hispana, por encima de las agrupaciones locales, que coincidían enviando sus noticias, como ocurre en la novela, a su redacción.

Un interesante análisis del periódico ha sido llevado a cabo en su tesis por Regina Galasso (2008), quien aborda el significado del diario en los términos en los que la crítica Silva Gruesz plantea para el conjunto de los periódicos norteamericanos de habla

⁵⁹ Chabrán y Chabrán mencionan asimismo otras publicaciones fundadas inicialmente por exiliados españoles como *España Libre*, *Pueblos Hispanos*, *Liberación* o *La Nueva Democracia* (Chabrán y Chabrán 1994: 369).

⁶⁰ La implicación de los españoles en el movimiento sindical neoyorquino y sobre todo el de los estibadores (entre los que, como se ha señalado, abundaban los españoles) es precisamente el tema de la obra del anarquista vasco, luego expulsado de los Estados Unidos, Arnaldo Sopelana, *Lo que yo he visto en Norteamérica*. (Manresa: Suc. de Miguel y C^a, 1922).

hispana: “The significance of the work they published was inseparable from an overlapping set of larger cultural contexts: the forsaken patria with which most of the local readers identified; the Hispanophone world as a whole; and the Anglophone United States that surrounded them”. (2002: 6) Efectivamente, como concluye Galasso, *La Prensa* intentó por encima de todo crear una identidad hispana específicamente neoyorquina por encima de las diferentes patrias de origen de sus lectores potenciales, una identidad panhispánica que, como señalan Kanellós y Martell (2000) sólo podía darse en Nueva York debido a los vínculos internacionales de la ciudad, incluidos los que la relacionaban con España.

En sus primeros años, el diario informaba daba noticias relacionadas con grupos originarios de todo tipo de países, incluidos, claro está los inmigrantes españoles, tal como lo atestigua un reclamo publicitario de 1919 recogido por Galasso: “Es Ud. español o hispanoamericano? *La Prensa* es el único diario que trae noticias de su patria” (165). En 1948, el dominicano Porfirio Domenici fundó *El Diario de Nueva York*, que estaba dirigido sobre todo a la comunidad portorriqueña y en 1962, el entonces dueño de *El Diario*, Roy Chalk, compró *La Prensa* y creó con ambas una sola publicación *El Diario La Prensa*. En sus años iniciales (Galasso estudia el período 1917-1920) tenía las siguientes secciones “Noticias de todas partes”, “Vida Hispano-Americana”, “Editoriales-Comentarios-Vida Mercantil”, “Noticias Sociales-Teatros-Centros-Elegancias” “Noticias Financieras y Comerciales”, “Deportes y Cronica Femenina” y “Correo Extranjero-Transportes Maritimos”. Como señala Galasso, además de convertirse en un eficaz instrumento de publicidad comercial⁶¹, “*La Prensa* is a source for cultural events in the city” (191). Una de las noticias que da es precisamente la de la moda de los “bailes españoles”, al calor de la cual debió sin duda celebrarse la fiesta de “La España” organizada por el abuelo del narrador de *Windmills in Brooklyn*:

“El furor 'artístico' de moda -según los criticos- lo constituyen los bailes 'españoles'. Apenas hay en torno a Broadway cabaret que se estima que no tenga en su programa algun número resonantemente 'Spanish'. Y en efecto, al compas de música hispana más o menos atormentada por orquestas que desconocen totalmente el ritmo y el espíritu de las cadencias españolas, bailarines y bailarinas de fantasía 'ejecutan' bailes españoles con tanta aproximación como -muy felizmente- representa la genial caricatura que publicamos [Véase Apéndices]. Nada más a propósito pudiera ponérselo, como título, que el del 'De lo vivo...a lo estropeado'" (17-I-1922)

Además, y coincidiendo con el creciente interés por la enseñanza del español que se da en Estados Unidos en torno a la Primera Guerra Mundial, el diario llegó a

⁶¹ Recuérdese que en la novela se hace mención a una “Spanish language advertising agency” (110).

incorporar incluso un singular curso de Español (del “Prof. Galeno”) que Galasso interpreta como un intento del diario por encontrar un hueco entre el público de lengua inglesa⁶². Al mismo tiempo, decidido a fomentar esa particular identidad panhispana propiciada por la coincidencia de emigrantes de distintos países en Nueva York, el diario instaba también a sus lectores a aprender inglés para favorecer la integración en la sociedad norteamericana (182). Sin embargo, como señala Rueda, la progresiva asimilación de los emigrantes a la cultura anglosajona (debido, entre otras razones, al mejor conocimiento del inglés) fue paradójicamente, junto con el descenso de la emigración debido a las leyes de cuota de los años veinte, una de las causas del declive de la publicación cuya tirada se redujo notablemente en los años treinta.

En su conjunto, la comunidad española de Nueva York refleja muchos de los aspectos generales de la inmigración española a los Estados Unidos que han sido mencionados, presentando a la vez una serie de aspectos distintivos debidos a las particulares circunstancias económicas, sociales, urbanísticas o culturales de la ciudad, dimensiones ambas que se ponen ampliamente de manifiesto en la novela.

Recientemente, en septiembre de 2010 se ha inaugurado en el King Juan Carlos Center de la New York University la exposición *La colonia: un álbum fotográfico de los inmigrantes españoles en Nueva York 1898-1945*, bajo la dirección del Profesor. James D. Fernández de la New York University, con fotografías y material gráfico adicional que reconstruyen la historia de la colonia española de Nueva York, de cuya vida hasta ahora tan sólo quedaba como testimonio la novela de De Pereda.

2.3.2. Estudio literario

2.3.2.1. Historia del texto

La novela apareció publicada en 1960 en la editorial neoyorquina Atheneum y,

⁶² Galasso incluye un reclamo publicitario del curso del “Prof. Galeno” que resulta especialmente significativo a la luz de lo escrito por los viajeros españoles de la época acerca de la moda de lo español en los Estados Unidos: “El interés por aprender español es cada día mayor en los Estados Unidos y especialmente en esta metrópoli comercial. Como lo decíamos hace poco, ese interés ha rebasado los límites de la mera conveniencia de los hombres de negocios para trascender a la sociedad, en cuyos centros más distinguidos comienza a prender la idea de penetrar en el conocimiento de la vida española e hispano-americana, de sus costumbres y de su arte, comenzando naturalmente por el vehículo que puede conducirlos a ese conocimiento, el idioma” (175).

junto con la novela de Jan de Hartog, *The Inspector*, inauguraba, de hecho, la actividad de la editorial⁶³. El texto, enmarcado por un breve fragmento que explicaba el título de la obra y una breve nota biográfica sobre el autor, estaba dividido en dos partes: “Agapito” y “The Good Pair”. Tal como se ha indicado anteriormente, el capítulo primero de la primera parte había sido publicado con el título “Conquistador” en el número 13 de la revista *Commentary* en 1952⁶⁴, mientras que el último había sido incluido en 1948 en la colección *Cross Section* de ese año bajo el título “My Grandmother's Nose”. Esta circunstancia es reconocida en la contraportada del libro con la especificación: “Copyright 1948, 1952 and ©1960 by Prudencio de Pereda”, siendo el de 1960, claro está, el copyright del resto de los capítulos⁶⁵. Estas fechas y los datos que figuran a continuación en la misma página acerca de la editorial que publicó el libro simultáneamente en Canadá, han hecho que González López-Briones (1996) dé en su estudio como datos de publicación de la obra: “Longsman, Green & Company, Kings Press, Inc., Kingsport, Tennessee, 1948”, aunque la misma autora presenta la obra en otro lugar como “written in 1948 and first published in 1952”. De todos modos, debajo de estos mismos datos encontramos impreso “First edition” y unas páginas más atrás aparecen los títulos de las tres novelas del autor y se da 1960 como fecha de *Windmills in Brooklyn*.

Entre los papeles del autor depositados en la Universidad de Texas, se conservan siete carpetas relacionadas con la novela, tres de ellas de manuscritos. La primera, bajo el título “Conquistador”, contiene dos versiones del relato de 1952; una segunda carpeta, recoge el resto de los capítulos de la primera parte que se refieren al personaje Agapito bajo el título “If It Should Ever Come to Pass” que no pasa al libro, y finalmente, bajo el título “The Good Pair”, la tercera carpeta de manuscritos recoge dos versiones de la segunda parte de la obra. Las cuatro carpetas restantes contienen cambios y revisiones, duplicados de los primeros borradores, revisiones de una sola página, un manuscrito final con anotaciones para la imprenta y, por último, algunas notas del editor, que firma HZ.

⁶³ El libro debió aparecer a comienzos del mes de junio, a juzgar por las fechas de las reseñas que hemos podido localizar.

⁶⁴ La palabra “Conquistador” había sido usada previamente por el autor en el nombre del matador que aparece en el relato de tema taurino “The Way Death Comes”.

⁶⁵ Al copyright del autor sigue una indicación, “Copyright © 1956 by Reporter Publications, Inc.”, que se refiere sin duda a la foto de Richard Avedon, que colaboraba habitualmente en distintas revistas de moda como las publicadas por dicha editorial.

2.3.2.2. Argumento y estructura

La novela, cuya acción se enmarca entre los años veinte y cuarenta (y no antes de la Primera Guerra Mundial, como sugiere algún reseñista) comienza con una presentación del entorno en el que se desarrolla la infancia del narrador, la colonia española de Brooklyn, compuesta en una gran parte, por vendedores de tabaco, ya sean propietarios de tiendas, como el padre del narrador, o *teverianos*, vendedores ambulantes de puros. A esta última clase, despreciada por el resto pertenecen los dos personajes más importantes de la novela: Agapito y el abuelo. La acción del primer capítulo tiene lugar el 4 de Julio, mientras el protagonista se encuentra en casa de sus abuelos. Por causa de la fiesta el abuelo decide que no va a salir a vender puros, lo que le es recriminado por la abuela, debido a la precaria situación económica en que se encuentran. En ese momento llega Agapito, quien consigue que el abuelo salga con él a vender y que el niño los acompañe. Los tres se dirigen a los muelles de Brooklyn donde compran por muy poco dinero unas cajas de puros que luego intentan vender en un bar. Allí Agapito despliega los recursos típicos del *teveriano*: coloca los puros en el mostrador, lo cual, junto a la conversación en español, atrae la atención de uno de los clientes del bar que se muestra interesado en comprar algunas cajas más. Agapito, que se presenta como pasajero en tránsito, le pide, como es habitual, un precio exorbitante y le dice que irá por más al barco del que ha bajado pero, en realidad vuelve a la tienda, dejando en el bar al viejo y al niño. Mientras esperan, el narrador, que en todo momento espera alguna complicación, rememora la historia del abuelo, antiguo camarero en Tánger, a quien la abuela convenció para que emigraran a Estados Unidos, donde su falta de aptitud para los negocios, le obliga a desempeñar un trabajo vergonzante como el de *teveriano*. Finalmente, con la llegada de Agapito se cierra la venta, y todos salen. El abuelo recibe su parte, mucho mayor de la que esperaba (se sobreentiende que es para pagar el alquiler) y, una vez en casa, la abuela da su aprobación, no sin hacer mención a un episodio ocurrido en Tánger, en el que el abuelo fue obligado a afeitarse la barba para que no le tomaran por el maitre del restaurante donde trabajaba. El episodio le sirve al abuelo para aconsejar a su nieto que nunca se deje avasallar y que se mantenga firme en sus convicciones.

En el segundo capítulo se nos narra la llegada de Agapito a Nueva York en boca

del propio Agapito y de su primer maestro y protector en los Estados Unidos, el teveriano Don Mariano, a quien, de hecho, Agapito conoce en el viaje. Don Mariano le sugiere allí que se deje caer por los locales de La España y, sobre todo, que vaya a ver a la abuela del narrador. Ésta es quien finalmente (y a pesar de las admoniciones del abuelo) convence a Agapito de que se haga teveriano. Con Don Mariano, el joven teveriano empieza a vendiendo puros a la Iglesia, clientes habituales de su maestro, e incluso, a sugerencia propia, los dos se presentan en distintas iglesias disfrazados de curas cubanos que venden los puros para ayudar en sus parroquias. A diferencia de otros aprendices, Agapito dura poco como aprendiz de Don Mariano, porque inmediatamente acaba aventajándolo y sigue utilizando el disfraz de cura hasta que en una ocasión visita una iglesia muy pobre en la que el cura, sin embargo, se ofrece a darle algún dinero. Conmovido, Agapito le envía al día siguiente la sotana del disfraz y renuncia definitivamente a la estratagema. La historia le sirve al narrador para reflexionar sobre la religiosidad de los españoles, sobre todo a propósito del reproche que le hace Agapito de su decisión (que también es criticada por su familia) de no ir más a misa, porque, según él, eso no es propio de españoles.

El tercer capítulo comienza relatando la historia de Agapito con anterioridad a su llegada a los Estados Unidos (gracias en parte a la relación que mantiene con una viuda) desde su Galicia natal y cómo, yendo y viniendo desde Estados Unidos, va poco a poco haciendo su familia hasta que finalmente se la lleva con él a Nueva York. Frente al desprecio del resto de la colonia, el narrador recuerda la generosidad del personaje, resumida en su frase habitual “If it should ever come to pass that you need...” y relata cómo ese ofrecimiento se materializó en un episodio de su juventud, el aborto que necesitó la novia de un amigo en el último año de la Universidad. La muchacha queda encantada con Agapito, lo cual da pie al narrador para relatar el único caso en el que la simpatía de Agapito le causó problemas, el de “Las Minas de Platino de Singapur”. La historia comienza en uno de los viajes en los que Agapito regresa de España. En el barco conoce a un individuo que se presenta como un caballero inglés que le propone, a cambio de un buen dinero, pasar barras de platino disimuladas dentro de cigarrillos y repartirlas luego en Nueva York y sus alrededores. Agapito lo consigue sin problemas, pero cuando empieza el reparto tiene un encuentro con un personaje que le lleva a comprobar cuál es el contenido de los cigarrillos, que resulta ser heroína. Agapito lo denuncia a la policía, pero guardándose el dinero que le han producido las primeras entregas. El caso de las minas provoca un gran revuelo en la comunidad y un cierto

distanciamiento de Agapito por parte del abuelo, quien, sin embargo, declara a favor de él durante la investigación del caso. Agapito, sin embargo, intenta de nuevo ayudar al abuelo y para ello hace una nueva salida, esta vez vestido como marinero francés en la que, a la vez que participa en la venta de alcohol ilegal en distintos bares clandestinos, intenta vender puros en ellos para conseguir dinero para el abuelo. Al no conseguir vender los puros y decidido a no hacer llegar a la abuelo el dinero de un comercio ilegal como el del alcohol, Agapito intenta finalmente una de sus tretas en un puesto de periódicos, cuyo propietario lo agarra de la camisa y amenaza con denunciarlo. Sin embargo, el narrador lo amenaza con una barra y consigue que lo deje salir. De vuelta, el narrador se da cuenta de que nunca será teveriano y de que es la última vez que sale con Agapito, quien, al darse cuenta, le deja como regalo el gorro del traje de marinero.

El breve capítulo cuarto, dedicado todavía a Agapito, nos relata el fin de la buena suerte de Agapito cómo éste logra sacar a su familia de España al comienzo de la Guerra Civil y también la muerte de dos de sus hijos, uno de cuyos velatorios sirve al autor para reflexionar sobre el sentido de la muerte de los españoles y sobre el significado concreto que tenían los cementerios para la comunidad española de Nueva York, un velatorio que ilustra también la adaptación de los restantes hijos de Agapito a la vida norteamericana y la actitud suspicaz de la colonia española ante los cada vez más numerosos inmigrantes portorriqueños. Finalmente la muerte de la propia mujer de Agapito hace que éste antes de morir done la casa que se había ido construyendo en Galicia a una orden religiosa que la convierte, irónicamente, en una casa de acogida para madres solteras.

En el capítulo quinto, que da comienzo a la segunda y última parte titulada “The good pair”, protagonizado por el abuelo, relata la organización de la fiesta anual de “La España”, uno de los centros españoles de Nueva York por parte del abuelo, como presidente del comité de festejos. El narrador, que desde la primera salida con el abuelo se había ido distanciando algo de él, decide, sin embargo, ayudarlo, ante el escepticismo de la abuela, que les llama “la pareja”. La organización de la fiesta pone en contacto al narrador con la viuda Martínez, una inmigrante cubana que perdió a su marido en Nueva York y que desde entonces, había sobrevivido modestamente evitando la protección interesada de diferentes prohombres de dentro y fuera de la colonia, aceptando sólo la protección del abuelo del narrador. Éste mantiene una relación con ella mientras dura la organización de la fiesta, que tiene como espectáculo principal la actuación del bailar Manolín. El narrador ayuda al abuelo en los trámites y lo

acompaña a visitar al representante del bailaor, cuyos honorarios están muy por encima del presupuesto de la sociedad. Sin embargo, el representante, el Sr. Gómez, accede a que Manolín actúe en la fiesta por un precio accesible. La alegría del cierre del contrato se ve ensombrecida el día de la llegada del bailaor, cuyo sobrepeso asusta a todos. Sin embargo, comienzan los ensayos y mientras, temiéndose lo peor, el narrador espera el día de la fiesta, ve un día salir de casa de la viuda al bailaor, quien en medio de la calle se pone a torear a los coches que pasan. Injustificadamente furioso por lo que supone una infidelidad de la viuda, el narrador no se da cuenta de que es una señal de lo que va a ocurrir. Efectivamente el día de la fiesta, Manolín baila como nunca ante todos y el abuelo y el narrador pueden disfrutar del triunfo. Pero la organización de la fiesta ha supuesto un sobreesfuerzo que acaba pasando factura al abuelo, quien muere más tarde en su casa después de una visita a la viuda en la que podemos percibir que la relación entre ambos fue más allá de una cordial protección.

El último capítulo lo ocupa el relato que la abuela le hace al narrador de una historia ocurrida en Tánger, cuando no había emigrado aún a los Estados Unidos. Obsesionada por su belleza, y en especial por la perfección de su nariz, la abuela se casa con el abuelo pensando en que éste compartirá el mismo culto por su belleza. Sin embargo, se declara una epidemia que contrae sólo ella y que hace que se marchen de la casa tanto el abuelo como la recién nacida madre del narrador. La abuela se queda sola en la casa y sólo recibe la visita de un médico judío que estaba enamorado de ella. Cuando se cura, la familia se prepara para marcharse a España, pero antes de salir, la abuela todavía va a visitar al médico, confesándole al narrador que si hubiera estado en su casa se habría quedado con él para siempre.

Tal como se ha indicado previamente, De Pereda vuelve en *Windmills in Brooklyn* a la estructura de agregación de relatos que ya había utilizado en *All the Girls We Loved*, utilizando, de nuevo, relatos previamente publicados y vinculados entre sí tan sólo por su relación con un espacio determinado, en este caso el de la colonia hispana. La misma estructura que de algún modo se repetía también en *Los gauchos judíos*, de Guerchunoff. La técnica, que funcionaba con cierta eficacia en la novela de 1948, provoca aquí, sin embargo, un problema estructural importante, el de la difícil conexión que se establece entre el capítulo final, que había sido escrito y publicado en 1948, y el resto del texto, compuesto por el capítulo I (publicado, recordémoslo, en 1952) y los capítulos II, III, IV y V, conjunto este último que podemos considerar como una

prolongación natural del anterior. La ruptura de la homogeneidad narrativa entre ambos bloques no se ve compensada por la incorporación del capítulo V, protagonizado por el abuelo, a la segunda parte junto al mencionado capítulo final, protagonizado por la abuela, una circunstancia que acaba dando un cierto sentido irónico al título de esa segunda parte, "La pareja", por ser éste el término que la abuela emplea para referirse al abuelo y al niño. Efectivamente, aunque la segunda parte tenga así una cierta unidad por estar centrada en "la pareja" que forman sus abuelos, lo cierto es que la segregación del capítulo V del conjunto de los anteriores, ambientados como él todos en Brooklyn (frente al VI que lo está en Tánger), rompe la linealidad que van creando poco a poco tales capítulos y el contraste implícito que se delinea en ellos entre el abuelo y Agapito (mucho más efectivo que el que se da entre ambos abuelos); rompe también con la simetría que se crea en ese grupo de capítulos (que empiezan y terminan con el abuelo) y, sobre todo, anula el efecto de clímax dramático que tenía la muerte de aquel al final del capítulo V.

La novela, en cualquier caso, está constituida por las historias semiautónomas de distintos personajes, básicamente las de Agapito, el abuelo, la abuela y, entretendida entre todas ellas, la del propio narrador, que, a diferencia de lo que ocurría en las novelas anteriores utiliza esta vez la primera persona. Como *All the Girls We Loved*, las historias de los personajes no son relatadas sólo por el narrador, sino también por los mismos personajes, pero a diferencia de la novela de 1948, los personajes no son reclutas que sólo esporádicamente se deciden a hablar de su vida anterior, sino miembros de su familia o de la comunidad cuya historia conoce el narrador por relatos, rumores y otros medios de información que se añaden a su propia condición de testigo presencial para construir el conjunto de la historia de cada uno de ellos y que le apartan del papel de improvisado psicoanalista que desempeñaba Al Figueira. De ese modo, el relato que cada uno de los personajes hace de su vida se ve implícitamente contrastado por la información adicional que el autor y los lectores poseen sobre ese personaje, lo cual permite añadir al retrato de cada uno de ellos un elemento importante, como es la imagen que tienen de sí mismos y que pretenden proyectar ante los demás, por lo que el modelo de *All the Girls We Loved* da lugar aquí a un complejo juego de perspectivas que faltaba sin duda en la novela de 1948 y que en *Windmills in Brooklyn*, que descansa en gran medida sobre el retrato de los personajes, cumple sin embargo un importante papel. Por otro lado, ese perspectivismo está igualmente relacionado con el desarrollo temporal del entramado de historias que componen la novela y en el que los personajes

(como en *All the Girls We Loved*, pero, de nuevo, con mayor profundidad) aparecen y desaparecen cambiando su rango de principales a secundarios y viceversa, una dimensión temporal en cuya base está, sin embargo, otra que es puramente espacial y que viene dada por la forzada coexistencia de los personajes en dos ámbitos tan reducidos como son la familia y la comunidad española⁶⁶. En ese sentido, la estructura de la novela guarda de nuevo semejanza con *All the Girls We Loved* en tanto en cuanto el espacio cerrado ayuda a crear una identidad de grupo que resulta decisiva por la tensión que establece con cada una de las individualidades cuyo perfil se proyecta sobre ella y por el modo en que ayuda a construirlas, sobre todo teniendo en cuenta que al menos los dos personajes principales, Agapito y el abuelo, son presentados también en gran medida como ejemplos de la personalidad de los españoles.

Ciertamente, a pesar de lo dicho sobre los desequilibrios estructurales del texto, en la división de la novela y en los títulos de las dos partes se percible claramente que ésta pivota en realidad sobre los personajes y que la acción está puesta al servicio de la construcción de éstos. También lo está en gran medida el desarrollo temporal, que se rompe con especial violencia en el capítulo final, que cierra la acción relatada en la obra al estar ubicado cronológicamente después de la muerte del abuelo (aunque, dentro de él, el relato de la abuela nos retrotraiga al comienzo de la historia familiar) o cuando el narrador incluye episodios que se sitúan en su época de estudiante universitario en los años treinta o de soldado durante la Segunda Guerra Mundial para dar forma al personaje de Agapito.

La ruptura en el orden temporal tiene que ver además con otro aspecto de la estructura que resulta fundamental y es su condición de relato autobiográfico (en el que finalmente acaba cristalizando la tendencia del autor al autobiografismo) si bien hay que recordar que no se trata de una autobiografía en sentido estricto, al no ser la trayectoria vital del personaje la que articula el relato, que estaría concebido más bien como una galería de figuras de su infancia y adolescencia y una colección de episodios vinculados a ellos en los que, como se estudiará más tarde, el narrador cree encontrar las claves de su identidad cultural.

⁶⁶ El autor utiliza asimismo sus recuerdos de Brooklyn en el relato “Al Figueira V”, de *All the Girls We Loved*.

2.3.3. Personajes

Windmills in Brooklyn es fundamentalmente, como se ha dicho, una novela construida sobre sus personajes y éstos tienen además una función muy importante dentro de la meditación sobre la identidad española que el narrador desarrolla a lo largo de toda la novela, al convertirlos, a pesar de su singularidad, en arquetipos, por medio de su comparación explícita o implícita con determinados personajes consagrados como tales por el arte y la literatura española.

Aunque en la obra sólo se menciona que el narrador va a la Universidad, sin especificar qué carrera sigue, sabemos que Pereda estudió Español en el City College de la City University of New York (en cuyo Departamento de Español estaba a cargo del sefardí M. J. Benardete, autor con Ángel del Río del libro *El concepto contemporáneo de España*), unos estudios que dejaron sin duda una importante huella en su obra y sobre todo en *Windmills in Brooklyn*. Dicha influencia se percibe en el modo en que el autor confiere intencionalmente a sus personajes una serie de rasgos que están asociados habitualmente a distintos arquetipos españoles que han dado lugar a su vez distintas tradiciones literarias. Así, junto a la presencia dominante en toda la obra del *Quijote* que se percibe ya desde el título y que vendría justificada por la tópica identificación del héroe cervantino como encarnación última de la psicología del español, encontramos igualmente la presencia de otros arquetipos no menos evidentes, y ambos asociados al personaje de Agapito, como son el pícaro y, en menor medida, Don Juan, por lo que, en tanto acompañante de ambos, el narrador se nos presenta como una mezcla de Lázaro y Sancho.

La caracterización de los personajes se hace, pues, en gran medida *desde* la literatura española, que el autor demuestra conocer muy bien, como ya había puesto de manifiesto en sus relatos⁶⁷, en *Fiesta* y en su tesis de máster sobre el culto español de la muerte en la literatura, por mucho que su percepción, en ese sentido, pueda verse mediatizada por tópicos norteamericanos, algunos difundidos por vulgarizadores, como Hemingway y otros mantenidos por el propio hispanismo norteamericano.

Esta actitud se explica por la propia situación en la que se encuentra el personaje (y, como sabemos, el propio autor), la de un miembro de la segunda generación de

⁶⁷ Recuérdese el manriqueño título del relato "The Way Death Comes".

inmigrantes que, en lugar de optar por la asimilación completa (encarnada en la obra por su tío Joe), desea mantener una identidad cultural española -“very Spanish” (127) dice de él su abuelo-, pero que carece de otras referencias que no sean los relatos de sus familiares, lo que explicaría la importancia de las historias personales de algunos personajes. De ese modo, el narrador ve a su alrededor todos esos mitos literarios personificados en miembros de la colonia española y observa en ella lo que considera aspectos típicos de la cultura española: la actitud ante la muerte en los velatorios de la comunidad, el sentido de la fiesta en la de "La España", e incluso, en el mismo personaje de Manolín, otros dos tópicos hispánicos que resultan inevitables en la visión de España de los norteamericanos, el flamenco y los toros, este último en la escena en la que se dedica a esquivar los coches en medio de la calle, escena que es contemplada con fascinación no confesada por el joven narrador con vocación de torero.

Esta perspectiva en la que se entremezclan vida cotidiana y estereotipos culturales y que viene ya anunciada por el fragmento inicial en el que se aclara el título (donde se combinan, asociados con clara intención irónica, ambos universos) es fundamental para entender el diseño de los personajes de la obra, como lo es también el perfil moral que se atribuye a ambos.

De manera general, los personajes aparecen asociados entre sí formando parejas. La primera de ellas es la que recibe ese nombre por parte de la abuela, un nombre que deja traslucir la falta de entendimiento entre los abuelos del narrador, tal como el autor da a entender al situar, como hemos señalado, en la segunda parte, "The good pair" los capítulos dedicados a ambos. Así, frente a la pareja legalmente constituida que debe soportar, el abuelo elige como acompañante, siempre en el plano de la vida pública, al muchacho, el único que puede compartir su entusiasmo, mientras que en su vida privada, sabemos que ha elegido previamente como pareja a la viuda Martínez. La abuela también aparece emparejada con un personaje por el que manifiesta igualmente una afinidad electiva, Agapito, el perfecto vendedor, quien, como contrapartida, la trata con una veneración que sólo por extensión manifiesta hacia el abuelo. Sin embargo, como se verá más adelante, más efectivas que las parejas de afinidades entre personajes de distinto sexo son las parejas de opuestos entre personajes del mismo sexo, fundamentalmente las compuestas por Agapito y el abuelo y, en menor medida, la que forman la abuela y la viuda Martínez

2.3.3.1. *El narrador*

Uno de los principales problemas que plantea el personaje del narrador es el del nombre. En principio el autor no le da ninguno, quizá por tratarse de una autobiografía muy próxima a su propia vida, pero podría haber una indicación a ese respecto en uno de los episodios en los que acompaña a Agapito y en el que éste, vestido de marinero francés, empieza a representar su papel:

As soon as we were at the last stop and were walking down the long el station stairs, Agapito began to play a part. He had put the hat on at a tricky angle and he began to talk to me in his version of French— pretty loudly, too. I couldn't understand him, and I smiled foolishly at hm. I didn't see why he was doing this right now, because there was nobody around. (78)

Ambos entran en un bar y el narrador nos dice: "Agapito was smiling and acting, and saying something that sounded like "alonze" to me in too loud a voice". (79). Después de salir del bar y cuando entran en la tienda donde va a enfrentarse con el dueño, Agapito vuelve otra vez a representar su papel:

Agapito was staring down the avenue where the el ran. There was another store in the middle of the block that had a big sign saying CANDIES AND STATIONERY. Agapito had stared at it for only a moment when he nodded, fixed his cap again and picked up the boxes. "Allonze!" he said and held out his hand. (82)

Ciertamente, podría ser una transcripción del 'allons!' francés, pero lo cierto es que al muchacho, que no conoce esa lengua, o al autor, parece sonarle como "Alonso". El nombre nos resulta familiar, y más aún cuando, en la visita al representante de Manolín, averiguamos el apellido del abuelo: "'Señor Figueira!' he said in a hoarse voice—that was his natural voice, I saw later—and shook hands with Grandfather and then with me as he waved us into the room. 'Señor Gomez to serve you,' he said." (126) Sin duda, el abuelo sólo puede haberle transmitido al nieto el apellido por vía materna, con lo que éste habría acabado perdiéndolo en los Estados Unidos, pero ¿podría tratarse de Alonso 'Al' Figueira, el protagonista, igualmente autobiográfico, de *All the Girls We Loved*? Los ecos cervantinos del nombre ya han sido señalados, como también los rasgos quijotescos de Ros Varona en *Fiesta*, pero desde luego, de las tres novelas, en ninguna como en ésta, puesta bajo la advocación de la novela de Cervantes y con tanto arraigo en la literatura española, tendría más sentido el uso de tal nombre.

El personaje reproduce sin duda aspectos que nos son conocidos ya de los otros

alter ego de De Pereda⁶⁸. Tiene en su infancia una cierta vocación religiosa (que le lleva incluso ayudar a misa), aunque finalmente acaba apartándose de la fe y, ante el escándalo de todos, incluso de Agapito, deja de ir a la Iglesia. Pero, sobre todo, como Al Figueira y Ros Varona tiene un problema de adaptación que en gran medida pretende sublimar con la voluntariosa afirmación de su identidad española. El suyo es inicialmente un desarraigo personal, más que cultural (aunque tampoco éste se halle ausente), que apunta ya a los serios problemas de relación humana que sufren los otros dos protagonistas, pero que en esta ocasión el personaje intenta solucionar todavía con un forzado arraigo cultural en ese territorio fantástico e idealizado que es para él España; de ahí su fascinación por el quijotismo del abuelo y la que siente, de otro orden, por la simpatía y la viveza de Agapito, dos personajes, en el fondo, que ve tan excéntricos y fuera de lugar como él mismo. Es esa misma complicidad con el abuelo, la coincidencia con él en una vida al margen de las convenciones de la comunidad, lo que en última instancia facilita su iniciación sexual, y también, por ello mismo, lo que hace que, una vez conocido el episodio, sea castigado con doble firmeza por su familia, pues en el ánimo de todos está la posibilidad o más bien la certeza de que existe también una relación del abuelo con la viuda Martínez. En ese sentido, es necesario recordar que al conflicto interno del personaje del narrador se superpone en la novela el que trae consigo el tránsito de la infancia a la adolescencia (la novela comienza con la confesión de una creencia infantil y concluye con la confesión de un noviazgo problemático), lo que convierte *Windmills in Brooklyn* en una particular “bildungsroman” en la que el personaje adolescente se adentra a la vez en el mundo de las relaciones interpersonales y en el del contacto intercultural.

En realidad, en el personaje asoma ya el “hombre partido” entre la fidelidad a la comunidad de origen y la aceptación de su identidad como norteamericano, sin que todavía, por tratarse de un adolescente, haya encontrado la fórmula de la afirmación individual por encima de ambas fuerzas que elegirá finalmente el “unshared man” de *Fiesta*, pues la herencia española no es identificada todavía por el personaje como una de las causas de sus problemas personales, sino, por el contrario, como una manera de solucionarlos. Así, los ejemplos del abuelo y de Agapito le muestran los elementos más dignos y los más bajos de la cultura española, pero incluso estos últimos acaban redimidos por su excentricidad con respecto al medio americano y por la bondad natural

⁶⁸ Niños o adolescentes protagonizan los relatos “The Bullfighter”, “My Big Brother Goes Back” “My Soul to Take” y “A Little Child Shall”.

que el narrador percibe bajo los enredos del personaje.

En ese sentido, conviene recordar que el narrador desempeña una función muy importante en la obra, la de intermediario cultural y traductor, y no sólo en su dimensión de personaje, traduciendo y haciéndoles recados a sus abuelos, sino como tal narrador, pues es su conocimiento de esos dos mundos que aparecen confrontados en la novela y que se ignoran mutuamente lo que le permite ofrecer una imagen completa de la realidad, convirtiéndose, por tanto en el único capaz de relatar una historia como la que contiene la novela.

2.3.3.2. *El abuelo*

El abuelo es, sin duda, el personaje principal de la obra y el que, tal como indica el fragmento inicial, le da título, aunque sabemos que en su función de estereotipo español no está solo dentro del imaginario cultural que el autor despliega en la obra y que, de hecho, su relevancia sería mucho menor sin el contraste que supone, a su lado, Agapito. Pero, de todos, es sin duda el personaje con el que más se identifica el narrador en su admiración por España y lo español, pues, frente a su padre, que ha logrado salir adelante con su próspera tienda de tabaco y que representa por lo tanto la integración y el éxito en la sociedad americana, el abuelo, con su escaso sentido práctico, encarna, por el contrario, el apego a la manera española de ver las cosas.

Un elemento esencial en la caracterización del personaje, dentro de la condición de símbolo español que presenta en la obra, es su identificación con la figura de Don Quijote. Dicha identificación no viene dada sólo por la actitud del personaje, sino también por otros elementos como su aspecto físico o su sujeción doméstica a la abuela y las hijas, que harían aquí las funciones de ama y sobrina, de las que sólo consigue zafarse gracias a la ayuda del narrador, quien, como hemos señalado, actúa como una especie de Sancho Panza en la "salida" que representa el quijotesco empeño de la organización de la fiesta y el contrato de Manolín⁶⁹. A esa identificación con el Quijote contribuye además el particular lenguaje del personaje, en el que destaca el uso de formas del singular "Thou", "Thee", que tendrían aquí las dos funciones que Fenimore

⁶⁹ Otro ejemplo de "Sancho infantil" lo tendríamos igualmente en la novela de Benito Pérez Galdós, *Trafalgar*, en la que el protagonista, Gabriel Araceli, ayuda a su señor Alonso de Cisniega, de innegables resonancias quijotesas, a burlar la vigilancia doméstica de su mujer para participar en la batalla naval.

les asignaba al reflexionar sobre los ecos del inglés isabelino que tales formas imprimían a la prosa de Hemingway en *For Whom the Bell Tolls*; por un lado, la de marcar la distancia cultural del personaje con respecto al narrador y el lector ennobleciendo su figura, y, por otro, la de añadir una tonalidad familiar y protectora a sus palabras.

Pero no es sólo esta técnica particular lo que De Pereda toma de Hemingway, pues en realidad, el mismo personaje, en su relación con el niño, parece sacado directamente del Santiago de *The Old Man and the Sea*, que Hemingway acababa de publicar un año antes de la aparición de "Conquistador". Son muchas las similitudes que los capítulos dedicados al abuelo muestran con respecto a la novela de Hemingway, más allá, claro está, del nombre del niño amigo del viejo, que no es otro que Manolín, y de la circunstancia, notada recientemente por Herlihy (2009), de que Santiago es también un inmigrante español, en este caso en Cuba. En su relación con el niño, el viejo representa en el relato de Hemingway, como en *Windmills in Brooklyn*, una referencia que contrarresta en cierto modo la autoridad paterna

"He was a great manager," the boy said. "My father thinks he was the greatest."
"Because he came here the most times," the old man said. "If Durocher had continued to come here each year your father would think him the greatest manager."
"Who is the greatest manager, really, Luque or Mike Gonzalez?"
"I think they are equal."
"And the best fisherman is you."
"No. I know others better."
"Qué Va," the boy said. "There are many good fishermen and some great ones. But there is only you."

Además en la "pareja" que forma con el viejo en el relato, Manolín muestra una actitud similar a la que muestra el niño en la novela, animando al viejo a una nueva salida:

"Now we fish together again."
"No. I am not lucky. I am not lucky anymore."
"The hell with luck," the boy said. "I'll bring the luck with me."

Esa misma actitud aparece reflejada en el siguiente fragmento de la novela de De Pereda:

Then he began to take the desk key off his ring. "I won't have need of this now," he said.
"But, Grandfather, the next fiesta! The next big one. You're going to be doing that."
Grandfather stared at me for a moment and then smiled. "And will you be working with me on the next fiesta?"
"Of course," I said. "I don't think you need me, but I'll be working with you. Yes."
Grandfather was still smiling as he shook his head. "All right," he said with a sigh. "Good." He left the key on his ring.
On our way out he put his arm around my shoulder. "Your grandmother doesn't think there should be any more fiestas for me," he said. "This morning she told me that I should

resign myself to being an old man. That I should truly retire and not do any more foolish things.”

“It wasn’t a foolish thing,” I said. “It was the greatest fiesta La España ever had. Everybody knows

“Yes, we did a good thing,” Grandfather said. He pressed my shoulder. “*La pareja*—the good pair! And now it’s done.”

“But there’ll be more. There’ll be more, Grandfather.”

I hated the use of the past tense in all this. I knew this fiesta was over, but I wanted Grandfather and all of us to still go on like this, to think of the next fiesta. I knew Mother and Grandmother wanted it all to be over, but I didn’t see how Grandfather could let it go so easily.

“You shouldn’t retire now, Grandfather,” I said. “Not when everything is so good. Enjoy yourself now. Stay and enjoy this good thing.”

“Whether I retire or not—this shouldn’t change the good thing you have from the fiesta. No.”

“It will, Grandfather,” I said, and I knew I was blushing. “Even there. It will be different there, too.”

“It will be better,” Grandfather said. “Better. You will be alone now, and it will be better. And let us finish with this sad talk,” he said, without smiling. (164-5)

En *Windmills in Brooklyn*, el niño participa efectivamente en la voluntad de afirmación de la identidad propia, tanto individual como cultural (frente a la mala reputación de los españoles fomentada por individuos como Agapito), que el abuelo manifiesta en la organización de la fiesta, pues, aunque sea por otras razones, comparte en el fondo el mismo sentimiento de humillación y desplazamiento que abrumba al abuelo, el mismo que prestaba al término "conquistador" la carga irónica que tenía como título del relato que dio lugar al primer capítulo de la novela.

Un aspecto interesante de la personalidad del abuelo es que su “desplazamiento”, con respecto al medio norteamericano facilita paradójicamente, frente al cerrado localismo de su familia, su aproximación al resto de la comunidad hispana, una actitud que se manifiesta no sólo en la relación con la viuda Martínez, sino también su actuación al frente de La España. Al pesar más sobre él el aislamiento del emigrante, pues no sólo no se ha integrado culturalmente, sino tampoco económicamente, y al haber sido desplazado también en el ámbito doméstico por la personalidad de la abuela, la comunidad hispana constituye para el personaje un ámbito esencial en el que manifestar su sociabilidad y también su afectividad. Sobre el abuelo, que, como hemos visto, participa también del simbolismo panhispánico de la figura de Don Quijote, descansa, pues, en la novela la formulación de una identidad hispanonorteamericana que incluiría a todos los hispanohablantes, la misma que, como señala Galasso, defendía ese mismo diario *La Prensa*, al que se dirige para anunciar la fiesta y al que se acoge como una tabla de salvación.

2.3.3.3. *Agapito*

Agapito, nombre que aparecía ya en *Fiesta* (30), desempeña en la obra un papel tan importate como el del abuelo. De ser tan sólo uno de los personajes de “Conquistador” (donde el abuelo concentraba, sin embargo, toda la intensidad dramática) pasará en la novela a ocupar él solo nada menos que tres capítulos, que, unidos al anterior, formarán la primera parte bajo su nombre, y que en el manuscrito que se conserva en la Universidad de Texas, aparecen agrupados bajo el título “If It Should Ever Come to Pass”. Agapito acaba así apropiándose del primer capítulo que estaba dedicado originalmente al abuelo, cuyo título original, de hecho, podría aplicarse también al audaz teveriano. Las razones de la impotencia que adquiere el personaje se encuentran en su carácter, verdaderamente hiperactivo, pues sabemos de él que está en todas partes y e incluso, con su poco o mucho conocimiento de idiomas, habla con todos. Hay por tanto muchas historias que Agapito puede contar o que que pueden ser contadas sobre él, mientras que el abuelo, confinado en la casa bajo la vigilancia de la abuela, sólo tiene (más allá de la de su triste pasado) dos, que son las de las dos aventuras que refiere la novela: la de organización de la fiesta y la de la viuda Martínez, y, al no poder contar la segunda, toda su actuación en la novela se reduce a la primera. Además, mientras Agapito mantiene aún vivo su pasado español por medio de sus múltiples viajes, ése es un ámbito de la personalidad del abuelo que aparece clausurado para siempre. Así, si la estática figura del abuelo aparece más cargada de intensidad dramática y, por tanto, sólo le basta un capítulo para constituirse como personaje principal, la de Agapito, hombre de acción al fin, resulta más plural y diversa (empezando por las diferentes personalidades que adopta) y necesita, por así decirlo, más espacio para desplegarse por completo.

Como se ha indicado, la oposición radical entre un personaje y el otro es sólo aparente en lo que se refiere a la percepción del narrador, pues cada uno de ellos, bien sea en su fracaso o bien en su éxito abrumador como teverianos, se sitúan en una zona de excepcionalidad por encima de la medianía general de la comunidad española. Agapito, por tanto, deslumbra al narrador por la misma arrolladora vitalidad e inventiva con la que hace dinero como teveriano, del mismo modo que el abuelo lo fascina con la misma silenciosa dignidad con la que vive su fracaso.

La singularidad de ambos se manifiesta asimismo en su relación con los Estados Unidos. A diferencia de otros españoles, el abuelo no se encuentra conforme allí, pues, debido a su poco éxito, ni siquiera le ve ventajas económicas a su situación y se siente prisionero. El caso de Agapito es el opuesto, debido en gran medida a su condición de emigrante “golondrina” (por utilizar la terminología de Rueda), pues ve en Estados Unidos una fuente inagotable de ingresos y, siendo capaz de regresar a España cuando quiere, vuelve, sin embargo, una y otra vez en busca de dinero fácil. También en esto es diferente del resto de los inmigrantes de la colonia, quienes, a pesar de tener cierto éxito en los Estados Unidos, fantasean con volver a España sin llegar a hacerlo nunca. Agapito no quiere salir de *teveriano*, instalando, por ejemplo, una tienda como la del padre del narrador, porque no tiene intención de echar raíces en los Estados Unidos. “Agapito was a Spaniard and he lived in Spain. America was the place he worked in; being a *teveriano* was just a job that he did well. He had no illusions about America, and so he hadn’t been disappointed or fooled as we all had” (49). Así no busca en realidad asentarse como ciudadano americano y conseguir un espacio de dignidad para sí mismo (que es lo que el abuelo, que se sabe condenado a vivir allí, pretende con la organización de la fiesta en “La España”), y por ello no quiere cambiar la opinión que se tiene de la comunidad, sino, por el contrario, hacer negocio con ella, de ahí que sea capaz de soportar todo tipo de humillaciones, consciente como es de que, a la larga, es él quien gana despojando a los americanos:

“One has to see these things, Don José! One has to see them. To believe them, one has to see them. Havanas!” He shook his head and laughed. “And you mustn’t feel that we cheat them!” he said, when Grandfather didn’t answer. “This one buys them as Havanas. He gives them out as Havanas—probably at some festival—and those who take them, take them as Havanas—and smoke them! No matter how bad the cigars, for them they are Havanas. Yes, Don José! We sell Havanas, they buy Havanas.

On the trolley, after he’d paid our fares, Agapito slipped a half dollar into the conductor’s pocket. “For Fourth of July,” he said. The conductor blushed, and nodded. Later, Agapito stood up and took off his hat. “Life for the United States of America!” he called out “Happy Fourth of July to everybody!” The two people who were sitting up at the front end of the trolley smiled and shook their heads. They thought he was drunk. (18-9)

En ese sentido, teniendo en cuenta su función de reverso picaresco del perfil heroico o quijotesco del abuelo, hay que concluir que a quien le cuadra verdaderamente el término “Conquistador” es precisamente a Agapito, pues su intención no es otra que saquear a los americanos y volverse con el dinero de vuelta a España, por lo que no dejan de resultar irónicos en el fragmento sus vivas a los Estados Unidos. En su caso, pues, no hay ni rechazo (como el abuelo) ni adhesión (como el hermano del protagonista) a los Estados Unidos, pues el personaje, ayudado por su condición

itinerante, está al margen de esa dialéctica; siempre a medio camino, Agapito no es ni norteamericano ni gallego; pues, en definitiva, su única patria es él mismo.

Tal como se puede apreciar, un rasgo fundamental en la mayoría de los personajes, el modo en que viven el problema de su identidad, presenta un perfil verdaderamente singular en Agapito, cuya profesión, además, se basa precisamente en representar identidades falsas. Y así se refleja en su uso del inglés. En general, Agapito usa la lengua como un disfraz más, como podría serlo el hábito religioso o el uniforme de marinero francés, pues en su (supuesta) identidad está la clave de su negocio. Se basa en la creencia del comprador de que está comprando verdaderos puros habanos y para ello, junto a los puros de baja calidad que lleva consigo y que muestra ostensiblemente, Agapito despliega todo un conjunto de signos, entre los que el vestido y la gestualidad ocupan un papel igualmente importante, destinados todos ellos a construir una identidad que haga verosímil para el comprador la condición de habanos de los puros que lleva. La impresión de que el personaje se encuentra de paso y la posibilidad de que haya podido eludir el declarar los puros en la aduana es igualmente importante, de ahí su caracterización como cura o marinero, pero, sobre todo, es la lengua lo que parece ser decisivo a la hora de convencer a unos compradores que tienden a identificar, bajo la denominación "Spanish", a todos los procedentes de países hispanoparlantes y que son incapaces de distinguir, por su modo de hablar, entre un cubano y un gallego, sobre todo, porque, más allá de sus diferencias dialectales, puestos a hablar inglés, cometen los mismos errores gramaticales y de pronunciación. Agapito, como hablante nativo, puede gestionar mejor que nadie ese elemento fundamental de su imagen y por tanto de su negocio, incluso deformarlo en francés si le es necesario.

Esta teatralidad intrínseca al personaje es sin duda una de sus notas más característica, y su reverso habría que buscarlo en la estricta separación de lo real y lo teatral que se da en la seria y concienzuda preparación por parte del abuelo de la fiesta de La España, pero también en el modo en que, al probarse el frac, en lugar de adquirir, una personalidad falsa, como Agapito, recupera paradójicamente su nobleza y su distinción natural. La teatralidad de Agapito tiene también sus consecuencias en el terreno de la definición de la identidad cultural de los personajes. Tal como hemos visto, el camino elegido por Agapito es fundamentalmente individual, y la cuestión de la identidad no le afecta lo más mínimo. En ese sentido, hay no sólo un conflicto interno entre la comunidad y Agapito por la peculiar manera de ganarse la vida de éste, sino que ese conflicto se da también en relación a la percepción que tienen los norteamericanos

de esa misma comunidad, que considera que personajes como Agapito son los que perjudican su reputación e impiden su asimilación:

As long as I can remember, Agapito Lopez was the most popular man in the Spanish colony, but there were only two people who really liked him—Grandmother and me. The others made a fuss over Agapito wherever he went; people would laugh and talk and drink with him, and pat him on the back, but afterwards they would tell the most horrible stories about him. They would talk about his character, about the way he worked and about how he was giving a bad name to every Spaniard in America. (22)

Pero además de ese conflicto de identidad colectivo, hay otro, en este caso individual, sobre el que se proyecta la teatralidad de Agapito y es el del propio personaje del narrador, quien, como vimos, ve en su identidad española una tabla de salvación para sus propios conflictos de adolescente. En ese sentido, el personaje busca sobre todo la autenticidad en esa identidad, la misma que encuentra en el abuelo, pero, a pesar del atractivo de su vitalidad y su ingenio, no en Agapito, de ahí que sea el único aspecto del personaje que el narrador rechace al ver lo español convertido en caricatura:

The big man said something to Agapito, and then Agapito said, “Well—you know, sir. Havanas!”

I didn’t hear the big man’s answer, but then Agapito said very brightly, “You interested? You interested in cigars?” “I hated his accent now. His lying. (12)

Sin embargo, por debajo de todas las trapacerías de Agapito, que no son más que “técnicas” comerciales, el narrador percibe en él una innegable honradez de fondo, la misma que le lleva a regalar su sotana-disfraz al cura de la iglesia, o a sufrir alguna humillación de más sólo por conseguirle dinero al abuelo y cumplir así la deuda que tiene con la abuela. En ese sentido, la falsedad teatral de Agapito se ve compensada por la fidelidad a su palabra, rasgo que el autor destaca no sólo repitiendo la frase con la que el personaje concluye sus historias, “If It Should Ever Come to Pass”, sino también singularizándola como rasgo principal del personaje al utilizarla, en el manuscrito de la novela, para dar título a los capítulos que protagoniza. Esa fidelidad debe interpretarse asimismo como manifestación de los vínculos semifamiliares que Agapito establece con los abuelos del narrador, tal como se pone de manifiesto por lo demás en el lenguaje que utiliza con éste, en el que abundan expresiones como ‘niño’ o ‘nene’. En definitiva, Agapito se comporta a lo largo de toda la novela como una figura familiar, que protege y guía (no tanto en un sentido moral, tarea que le corresponde al abuelo, sino práctico) al narrador. Así, al igual que el abuelo es una alternativa a la figura de la madre, Agapito parece serlo frente al padre, figura que aparece deliberadamente contrastada con la del personaje.

2.3.3.4. Otros personajes

Los personajes anteriores tienen la virtud de actuar como representantes, excepcionales ambos, como se ha dicho, de uno de los bandos del conflicto cultural que se describe en la obra, pero no menos ilustrativas resultan en ese sentido otros personajes que vendrían a representar actitudes más convencionales. El tío del narrador, Joe, “Joselito”, presenta un gran interés, ya que puede ser tomado como el típico ejemplo del hijo de emigrantes que rompe con la comunidad y se integra en la sociedad norteamericana, con lo que estaría apartándose tanto del ejemplo del abuelo como del de Agapito. Don Mariano, por el contrario, parece representar al teveriano medio, ni fracasado, como Don José, ni triunfador como Agapito, y que, sin embargo, no concibe su vida fuera de la colonia española, como en cierto modo se puede afirmar, aunque esté vinculado a otra rama del negocio de los puros, del padre del narrador, que representaría también al integrante “medio” de la colonia española. De los personajes femeninos también la madre parece ser una representante típica de la colonia, sin que su perfil llegue a diferenciarse del de sus hermanas junto con las que constituye una especie de personaje coral que acompaña a la abuela.

Ya se ha mencionado la oposición entre la viuda Martínez y la abuela y el protagonismo que ésta adquiere en el capítulo final. Este último, desgajado del resto por haber sido publicado antes, parece atenuar la adustez de la abuela rodeándolo de cierta sensualidad juvenil, pero nos revela, sin embargo, a un personaje igualmente frío y egoísta en sus relaciones con los demás y especialmente con el abuelo, rasgos que aparecen simbolizados en el espejo ante el que no deja de mirarse y que además le sirve al autor para enlazar el capítulo en cuestión con el resto, pues al final del capítulo V es la abuela quien acerca el espejo al abuelo para comprobar si ha muerto. En realidad, sólo la historia relatada por la abuela se traslada de forma más o menos idéntica del relato de 1948 a la novela de 1960, pues la caracterización inicial del personaje difiere en ambos casos. Esta circunstancia explicaría además el extraño uso del término “burgueses” en el capítulo de la novela, pues en el relato se dice de ella: “She had belonged to one of the noblest families in Andalucía and used the term ‘bourgeois’ in complete scorn. She disliked French, and always pronounced it as the Spanish ‘burgues’ [sic]. ‘It’s very burgues [sic]’ she said, ‘and it seems strange to come from you’” (240).

La abuela del relato es una dama sofisticada (que, además de beber, fuma), un perfil con el que la historia que cuenta se aviene mejor que con el de la adusta matrona inmigrante que conocemos en la novela.

La figura de la abuela adquiere así, por medio de su historia anterior, una profundidad como personaje que no había tenido en el resto de los capítulos anteriores, en los que sólo había aparecido en su función de obstáculo para el desenvolvimiento del abuelo, y siempre en beneficio del único personaje femenino que tenía cierto relieve en ellos, la viuda Martínez, que aparecía por el contrario como una vía de liberación (y, a la vez, de desarrollo narrativo) del personaje, y en última instancia también del narrador. La viuda, (que tiene además un vínculo de relación con el abuelo en la medida en que éste se casa cuando queda viudo de la mejor amiga de la abuela) se sitúa con el abuelo y Agapito en el espacio de excepcionalidad o de marginalidad en el que el protagonista busca aquellos rasgos morales que justifiquen la afirmación de su identidad como español. Y efectivamente, en el personaje encontramos una generosidad similar a la de los otros, pues si arriesga su reputación al recibir las atenciones del abuelo, también lo hace al prodigar las suyas al narrador. Finalmente, su origen cubano proporciona al personaje un sentido simbólico adicional frente a la cerrazón de la comunidad española que, como se verá en el siguiente apartado, no sólo tiene que afirmarse como tal frente a los norteamericanos, sino también frente a la cada vez más numerosa comunidad de inmigrantes de origen latinoamericano.

2.3.4. Temas

Tal como se ha intentado mostrar en los apartados anteriores, el autor elige la que es sin duda la estructura más apropiada para la construcción de los retratos de los personajes (modificando para ello, como se ha señalado, la linealidad del relato autobiográfico), unos personajes a los que se pretende imprimir un valor simbólico como estereotipos de una serie de valores culturales que ese mismo autor considera genuinamente españoles. Todas estas particularidades formales indican claramente cuál es el tema de la obra, que en este caso, como se ha indicado, no es otro el de la identidad cultural.

Sin embargo, esta afirmación previa debe ser convenientemente matizada, pues

más que de la identidad cultural en sentido abstracto, se trata de la dimensión existencial de esa misma identidad nacional, es decir, no sólo de lo que se es, sino de lo que el serlo implica en la vida diaria. Se trata de un tema que sólo en la literatura de emigración o exilio es posible tratar, pues el español que vive en España pocas veces tiene la oportunidad de comprobar la importancia que su identidad cultural tiene en su vida diaria. En ese sentido, en la novela se presentan ejemplos de las múltiples actitudes que cabe adoptar y se presenta el modo en que todos ellos viven su condición de españoles, ya sea, como un sistema de valores que obliga a determinada conducta, como se puede observar en el caso del abuelo (y también en el de Agapito), si bien este no tiene inconveniente en utilizar esa misma condición de español como un simple disfraz que es necesario exagerar en público para vender puros. Esa dimensión vital de lo español (como forma de vida) es esencial dentro de la novela, pues nos permite entender al personaje del narrador, quien, como hemos visto, busca en la afirmación de su identidad española no sólo afirmarse como individuo dentro de la sociedad norteamericana, sino sobre todo sublimar lo que parecen conflictos íntimos de adolescente.

Esa aproximación nos permite además entender *Windmills in Brooklyn* en el contexto de la obra de De Pereda, sobre todo en relación con los protagonistas de sus otras dos novelas. En ese sentido, la secuencia se iniciaría con el narrador de *Windmills in Brooklyn*, continuaría con Al Figueira en *All the Girls We Loved* y se cerraría con Ros Varona en *Fiesta*. Tendríamos así en primer lugar al adolescente que, observando a distintos miembros de su comunidad, se reconoce español, después al joven escritor fracasado, que tras escribir sobre la Guerra Civil española, ha renunciado a España y relata sus experiencias como soldado en medio de los problemas de su tormentosa vida privada, y finalmente al artista adulto que, deshecho por esas circunstancias, busca un último refugio en esa misma España que idealizó en su adolescencia, sin saber que allí le espera una decepción aún mayor, aunque esa misma decepción le permitirá, sin embargo, descubrir su propia identidad de “unshared man”, de individuo liberado de su obsesión por su origen español, pero al mismo tiempo dispuesto a integrarlo en esa misma identidad.

Ese mismo sentido existencial que se otorga a la identidad cultural española, determina en gran medida el perfil que esa misma presenta en la novela. En ese sentido es necesario tener en cuenta que en la construcción de la imagen de España del narrador intervienen al menos tres factores: el primero y determinante es el ejemplo vivo de su familia, al que se superpone, en segundo lugar, la imagen que le proporcionan las

lecturas españolas que reconoce haber hecho y sus estudios de Español en el City College, y, por último, de forma indirecta, la propia imagen que de España tiene el universo cultural anglosajón en el que vive. Su conocimiento está, por tanto, condicionado por factores muy diversos y el resultado acusa la influencia de todos ellos, sobre todo ante la falta de inmersión del personaje (nacido y educado en los Estados Unidos) en la vida española, que es lo que hace que tenga una visión idealizada de España: “The fact that there was a worse depression in Spain didn’t occur to me, because I never thought of Spain as a ‘capitalist’ country subject to the same economic laws as our own. Spain was a timeless medieval place of old stone buildings, bullfights and dark-eyed women” (49-50).

La imagen de España que le transmite la familia ha sido analizada en el estudio de los distintos personajes. Los elementos culturales que más le llaman la atención son aquellos que se ponían de manifiesto ya, aunque desde otras claves, en *Fiesta*: el catolicismo, la actitud ante la muerte y vinculado a ambos, la fiesta. Por lo que se refiere a lo que el narrador obtiene del estudio de la cultura española, y sin tener en cuenta el papel que, como se ha visto, tiene la literatura española en la conformación de los personajes, el episodio del toreo urbano de Manolín resulta especialmente revelador, pues si el narrador puede interpretarlo es por las novelas que dice haber leído sobre golfos madrileños. Y, finalmente, a la visión norteamericana y anglosajona, habría que atribuir en primer lugar todo aquello que el lector español percibe como extraño en la imagen de España que ofrece la novela. En ese sentido, resulta especialmente interesante el modo en que De Pereda pretende deliberadamente subvertir lo que Kagan (1996 y 2002) llama “Paradigma Prescott”⁷⁰, pero sin evitar ampararse, como no podía ser de otro modo, en Hemingway, un autor que, a su modo, contribuyó a la perpetuación de ese mismo paradigma.

El modo en que se combinan esos tres factores (familia, lecturas españolas y visión anglosajona) se puede apreciar en el siguiente fragmento, en el que el autor hace alusión a la visión española de la muerte:

Death had always been an important part of life in the Spanish colony. I had felt it as a child, without knowing why. When I began to study Spain and read Spanish authors, I saw that death had always been an obsession with the Spanish people. To the Spaniard, ‘death, too, is a fiesta,’ says V. S. Pritchett, and the important thing here is the special meaning that the word ‘fiesta’ has for the Spaniard, and for Pritchett. (91)⁷¹

⁷⁰ De Guzmán (2005), Payne (2003) Kagan (1996 y 2002), Boyd (2002) Sánchez Mantero (1994)

⁷¹ La cita está extraída del libro *The Spanish Temper* (1955), del británico V. S. Pritchett, publicado con posterioridad a la aparición de *Fiesta* y justo en el año en que el autor presentó su tesis de Máster sobre el culto a la muerte en la literatura española.

La cita de Pritchett resulta especialmente relevante por cuanto se refiere a un aspecto de la cultura española, el del significado de las fiestas, que también aparece en la obra tratado desde la confluencia de esos tres ámbitos y que, ocupa, como sabemos, un capítulo decisivo, el V, dedicado al abuelo. Ciertamente la vitalidad que se despliega en las fiestas españolas (incluso las que tienen que ver con la muerte) ejerce una poderosa atracción sobre el narrador, quien, del mismo modo que había hecho de la representación de la Pasión el eje de *Fiesta*, da aquí una especial importancia a la organización de la fiesta de "La España", al presentarla, aun con intención irónica, como el objetivo final del quijotesco empeño del abuelo. Pero es necesario entender la fiesta o lo festivo en un sentido más amplio y extenderlo, por ejemplo, al personaje, verdaderamente festivo y teatral, de Agapito, de quien se podría decir que es por sí mismo una fiesta (o por usar la expresión de Hemingway, "a moveable feast") hasta el punto de que el único momento en que se identifica con los Estados Unidos es precisamente con motivo de una fiesta, el 4 de Julio, a la que con su actitud le da un cierto carácter español frente a los circunspectos pasajeros norteamericanos.

Pero más allá del caso particular de la visión de la muerte o de la fiesta, la confluencia de esos tres factores se manifiesta sobre todo en la personificación de la identidad y la cultura españolas en la figura de Don Quijote, un elemento fundamental, sin duda, en el diseño de la novela. Desde el fragmento inicial, donde se explica el título, sabemos que, incluso para los emigrantes, la figura de Don Quijote funciona como símbolo de una actitud típicamente española. Del mismo modo (y al margen de la lectura del *Quijote* por parte de De Pereda que explica el diseño mismo del personaje del abuelo), entendemos que entre las obras de literatura española que el narrador dice haber leído como estudiante de Español difícilmente podría haber faltado el *Quijote* (de hecho, Ros Varona, se nos presentaba en *Fiesta* como dibujante encargado de ilustrar una edición del *Quijote* para niños), y que su lectura estaría condicionada por la inevitable presentación del personaje como símbolo hispánico. Pero, si la presencia de Don Quijote en el acervo popular español o la lectura de la novela por parte del narrador desempeñan un papel muy importante en la utilización del personaje de Cervantes como símbolo de España en la obra, no es menor la influencia que ejerce la propia proyección del *Quijote* en el ámbito anglosajón y, por supuesto, universal. Sin entrar en un análisis pormenorizado de la recepción de la obra en las literaturas en lengua inglesa (Martínez Torrón 2005), nos limitaremos a constatar que el personaje de Cervantes tiene en éstas

no sólo su tradicional significado de héroe tragicómico, sino también el que de encarnación del ser español. No es de extrañar, por tanto que a la hora de representar ese mismo ser español, la literatura norteamericana haya recurrido a los personajes de la novela de Cervantes, como es el caso, por citar sólo un ejemplo, de un libro de viajes por España publicado por los años en los que está situada la acción de la novela, *Rosinante to the Road Again* (1922), de John Dos Passos. A De Pereda, sin duda, no le hacía falta haber leído obras como la de Dos Passos, para recurrir a Cervantes, pero el Don Quijote con el que quiere representar a toda la comunidad hispana tiene sin duda un componente anglosajón muy importante, como anglosajona fue la educación que el autor recibió y la literatura en la que finalmente acabó integrándose, por lo que su perspectiva, dejando al margen los otros dos factores mencionados, no es muy diferente en ese sentido de la del autor de *Manhattan Transfer*.

Sin embargo, esta elección del motivo quijotesco como personificación de España en función de la universalidad del personaje tiene otras consecuencias, y aquí De Pereda difiere inevitablemente de otros autores norteamericanos. Efectivamente, el carácter universal de la figura de Don Quijote le sirve al autor para reivindicar la cultura y la identidad españolas ante la situación real de la reducida colonia de emigrantes españoles de Nueva York no sólo frente al entorno anglosajón, sino también frente a otras comunidades de inmigrantes más numerosas, como la italiana. Así, las humillaciones y miserias pasadas por los españoles y personificadas sobre todo en el abuelo, se verían de algún modo redimidas por su pertenencia a una cultura de rango universal que en la figura de su representante más conspicuo, justifica y dignifica, además, el fracaso y la derrota. En ese sentido, si la imagen del conquistador tenía un sentido irónico en el título del relato que daba lugar al primer capítulo, la de Don Quijote, por el contrario, parece definir con particular exactitud la situación del abuelo, pero también la del resto de los españoles de la colonia de Nueva York, incluido el propio autor, "humillados y ofendidos" todos ellos por la sociedad norteamericana, pero aferrados a una identidad que les iguala a esa misma sociedad en el plano cultural. En ese sentido, hay que notar que se trata de una reivindicación de naturaleza muy distinta a la que se encuentra implícita en la obra de autores "étnicos" posteriores, como precisamente los chicanos, quienes reclaman la igualdad cultural entre el Occidente y las culturas indígenas, pues en la novela de De Pereda sigue habiendo un cierto discurso eurocéntrico, que no relativiza la jerarquía cultural establecida desde Occidente, sino que al contrario reclama un puesto de honor para la cultura española en esa misma jerarquía, afirmando

simplemente el valor de su diferencia con respecto a la cultura anglosajona.

Don Quijote era sin duda el símbolo más adecuado (precisamente por su familiaridad con el mundo anglosajón) para destacar las diferencias culturales (de naturaleza, no de rango) entre españoles y norteamericanos ante estos últimos, que son en última instancia los destinatarios de la novela y que, sin duda, entenderían inmediatamente el sentido del título, entre otras razones porque la expresión 'tilting at windmills' se hallaba ya entonces profundamente arraigada en el vocabulario del inglés desde al menos el siglo XVIII (Mieder 2006)⁷².

En éste se representa esa diferencia cultural no sólo en el sentido simbólico que hemos visto sino también en el literal, pues los molinos de viento son un elemento urbanístico ajeno al paisaje urbano de Nueva York y Brooklyn. Se trata de la yuxtaposición irónica de dos entidades, si no opuestas, si muy lejanas (como por lo demás ocurría, recordémoslo, en *Los gauchos judíos*, con la que *Windmills in Brooklyn* guarda tantas semejanzas). Dos símbolos de dos mundos radicalmente opuestos, Nueva York, la ciudad volcada hacia el futuro, con sus connotaciones de materialismo, mercantilismo, democracia (Brooklyn es además un barrio popular) frente a un Don Quijote, que encarna (incluso ya en 1605) la voluntad de pervivencia de un mundo caballeresco y tópicamente idealista arraigado en el pasado. Algunas de las características que opone a Nueva York las comparte Don Quijote con otros personajes que, con la misma intención han sido tradicionalmente contrastados con la metrópoli norteamericana, bajo la fórmula "...en Nueva York". Al margen de la conocida *Caperucita en Manhattan* (1990), de Carmen Martín Gaité, habría que citar, por ejemplo, el poema "Garcilaso en Nueva York" del *Diario de un poeta recién casado* (1917) de Juan Ramón Jiménez (cuya contraste entre el poeta y la ciudad volvería a ser recuperado más tarde por García Lorca en *Poeta en Nueva York*) o artículos periodísticos como "El Cid en Nueva York" (1933), del cubano Pablo de la Torriente Brau (dedicado a la escultura de Anna Huntington situada frente a la Hispanic Society).

Por lo que respecta específicamente al *Quijote* hay que decir que su figura ha sido con frecuencia utilizada como elemento de contraste con los Estados Unidos, pero también con América en general, tal como pone de manifiesto la abundante bibliografía

⁷² En la reseña que le dedicó *The Victoria Advocate* (19-6-1960) se decía, aun con errores de ubicación histórica: "The Brooklyn windmill-tilting will be provided by the same publisher [Atheneum] in Prudencio de Pereda's *Windmills in Brooklyn*, billed as a tenderly comic novel of a boy reaching manhood in Brooklyn Spanish colony just before World War I. Its message is said to be that you'll find your castles in Spain right in your own backyard, near the clothesline".

recogida en su estudio por Correa-Díaz (2006: 32-42), en la que abundan no sólo las obras de ensayo, sino también de creación. Dentro de estos últimos, los textos que lo sitúan en Latinoamérica presentan a Don Quijote desde una perspectiva panhispánica que hace de él en símbolo también de las repúblicas hispanoamericanas, mientras que las que lo ubican en los Estados Unidos suelen servirse del personaje para representar el contraste entre la cultura hispana (también la de los hispanoamericanos) y la anglosajona⁷³.

Con frecuencia, la recreación se presenta como continuación de la novela de Cervantes (Lopez Navia 2005) y se le sitúa genéricamente en Estados Unidos, como en el caso del peruano Juan Manuel Polar, *Don Quijote en Yanquilandia* (1925) o en la novela del mismo título de Kenneth Graham (1955) (de la que se conserva sólo la traducción española). Con más frecuencia aparece situado específicamente en Nueva York, que aparece presentada como epítome de la civilización norteamericana. De esa manera acaba haciéndose inevitable el título "Don Quijote en Nueva York", que es el que elige en 1979 Ernesto Giménez Caballero⁷⁴, casi sesenta años después de que lo hiciera, en 1917, el nicaragüense Gustavo Alemán-Bolaños -quien más tarde publicaría las novelas *La factoria: Novela de un americano-hispano en Nueva York* (1925) y las *Aventuras de Don Quijote de la Mancha en Managua* (1940),- en un texto que ha sido rescatado por Galasso (2008) y que el autor publicó en noviembre de ese año, precisamente en el diario *La Prensa* de Nueva York. Alemán-Bolaños presentaba el texto como "capítulo de un libro que nunca publicará" con el título "De cómo divisó Don Quijote la neoyorquina ciudad, y de los primeros graciosos sucesos de esta nueva y al propio tiempo regocijada historia". El texto, por lo general, intenta conservar el lenguaje cervantino:

⁷³ En los Estados Unidos, donde la vida de Cervantes ha sido relatada (y falseada con intención irónica) por Stephen Marlowe en *Death and Life of Miguel de Cervantes* (1996) y Julian Branston en *Tilting At Windmills* (2005), el *Quijote* ha inspirado de forma más o menos explícita numerosas novelas, como *Heaven is my Destination* (1935) de Thornton Wilder, a la que han seguido después *Don Quixote, USA* (1966) de Richard Powell (Tudisco 1968), una tendencia que también ha inspirado en Canadá la novela del quebequés Victor-Lévy Beaulieu *Don Quichotte de la Démanche / Don Quixote in nighttown: a novel* (1974/1978). Uno de los relatos más conocidos es sin duda el de Kathy Acker, *Don Quixote Which Was a Dream* (1986), objeto, por la caracterización femenina del personaje, de una importante atención por parte de la crítica, atención que no han recibido otros textos como la novela en verso de William Van Pert, *Don Quickshot* (1996) y *The Dreamer who Unlocked the Secrets of the Universe: the Adventures of Don Quixote in Miami* (2003), de Manuel Martínez. La literatura chicana no podía dejar de servirse del personaje, y así ha dado obras como la novela de Genaro González *The Quixote Cult* (1998) o el libro de poemas de Lautaro Vergara, *Aventuras de don Quijote de La Mancha: poesías de Lautaro Vergara* (1981). Todas ellas, sin embargo tienen como principal precedente en el tiempo la novela satírica de Daniel Venegas *Las aventuras de don Chipote, o, cuando los pericos mamen* (1928), que ha sido reeditada recientemente.

⁷⁴ Véase apéndice.

¿Y esta es Nueva York?, exclamó Don Quijote. Querría saber si realmente vale la pena el emprendido viaje, aunque los libros leídos y las referencias oídas dicen que es asombro de las gentes todas esta urbe cuyo panorama contemplo. Ello es verdad, contestóle el francés, y ya verá su merced en tal ciudad cosas estupendas. Eso es lo que quiero, contestóle Don Quijote, aunque no desearía encontrarme con bellaquerías de encantamiento y sus anexos porque de tales cosas curado estoy desde que visité, como en sueños, la cueva de Montesinos. El francés, que no entendió la cita, díjole que también vería cuevas y otras diversas novedades tanto terrestres como ecuestres y marítimas. (Citado por Galasso 2008: 1)

Sancho, díjole Don Quijote, “¿has logrado saber de mi cabalgadura y tu jumento?; ¿has averiguado qué hicieron de ambos semovientes esos endiablados marineros que en Cádiz les tomaron en vilo, con amarras y garfios, y les metieron en esas cuevas que llaman bodegas”. “Direle, señor, contestó Sancho, que más sabe el diablo, y mi abuela me enseñó que lo que no se ve por la puerta se mira por la cerradura, así es que, poniendo mis ojos en los resquicios que las tablas de la tal bogueda...” “Bodega querrás decir” interrumpióle Don Quijote. “Bodega es”, agregó Sancho y continuo: “Pues bien puesta la mirada en la abertura, pude ver entre la escurana al rucio, aunque no a Rocinante”. (Citado por Galasso 2008: 192-3)

Tal vez uno de los pasajes de mayor interés sea el de su confrontación con la Estatua de la Libertad:

Hasta en tierras de América he de encontrar a mis enemigos, quienes son aves para volar y peces para nadar y atravesar el mar océano y venir a esperarme con amenazas y encantamientos (...) Ven a mi o voy a ti gigante o diablo, que has de ser la reencarnación de Caraculambro u otro de los de su estofa: ven para que sepas nadador o volador demonio, que aquí esta Don Quijote de la Mancha, señor y caballero de la mar, y de los ríos todos, castigador de vosotros en tierras españolas o norteamericanas! (Citado por Galasso 2008: 194)

Con todo, tal como señala Brown (1983) en su estudio sobre la presencia de Brooklyn en la literatura española, lo habitual es que la visión que de Nueva York se da en esos textos, la mayoría obra de autores no norteamericanos, esté vinculada a la imagen de Manhattan y sus rascacielos, mientras que los "boroughs" de la ciudad, con una arquitectura muy diferente, suelen quedar al margen. Por esa razón, la novela de De Pereda, es la única que, dentro del conjunto de obras que vinculan al héroe cervantino con Nueva York, al vincular a Don Quijote a Brooklyn, aportaría precisamente la visión interna de los propios inmigrantes españoles.

Como se puede apreciar, *Windmills in Brooklyn* se sitúa en una tradición bastante nutrida que se sirve de Don Quijote para plantear el contraste (a menudo con intención crítica) entre españoles y norteamericanos, un contraste que se presenta de ese modo como el tema principal de la obra y que el autor logra vincular convincentemente con los problemas de adaptación del personaje adolescente.

2.3.5. Crítica y recepción

Windmills in Brooklyn fue objeto de varias reseñas que aparecen consignadas en la bibliografía final de este trabajo y que se conservan, junto con las de otras obras suyas, en una carpeta aparte en la Universidad de Texas. La obra, que no volvió a ser reeditada posteriormente (aunque sí lo fuera en diversas antologías el relato “Conquistador”), ha sido estudiada después no como novela, sino más bien como testimonio de la singularidad etnográfica que representaba la comunidad española de Nueva York, y así, además de los estudios de González López-Briones y Rueda, ha sido citada en obras de carácter sociológico como la *Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups* (1981)⁷⁵.

El único trabajo de carácter literario en el que ha sido mencionada la novela ha sido el estudio de Brown sobre Brooklyn en la literatura española, en el que se incluyen referencias a numerosas obras y autores desde el *Diario de un poeta recién casado* (1917) de Juan Ramón Jiménez a *Mientras tenga mis piernas* (1975) de José María Carrascal. El autor menciona también a De Pereda, a quien presenta como “hijo de emigrados asturianos” (51) y da una interpretación de la novela un tanto superficial y en algunos momentos creemos que errónea, como cuando habla de la “mentalidad palurda” (52) del abuelo o afirma que “el narrador aprende las mañas del comercio, como aprendiz bajo Agapito” (52). Recientemente ha sido mencionada, de nuevo exclusivamente como retrato de la comunidad, en la tesis de Ana María Varela-Lago (2008), mientras que incomprensiblemente no aparece mencionada en la de Regina Galasso (2008)

Más llama la atención el hecho de que apenas haya recibido atención por parte de la crítica sobre la literatura hispana en Estados Unidos, como en el caso de los estudios de Kanellos (2008), como no sea para asimilarlo sin matices al conjunto de esta literatura, desfigurando así su verdadera y peculiar naturaleza⁷⁶. En realidad se trata de una novela difícil de encuadrar dentro de unos esquemas tan excesivamente apriorísticos por su dependencia de posicionamientos ideológicos concretos como los que aplica esa crítica. Así, a pesar de que desde un punto de vista exclusivamente

⁷⁵ En la *Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups* había aparecido mencionado anteriormente dentro de las referencias bibliográficas en el apartado dedicado a los españoles en los Estados Unidos como “a novel about the life of some Spanish immigrants in New York City” (1981: 950).

⁷⁶ Kanellos además afirma que *Fiesta* trata sobre “a falling marriage during Spanish Civil War”, y además de dar como título de una obra independiente *Windmills of the Mind*, sitúa la acción antes de la Primera Guerra Mundial y da Agapito como nombre del abuelo (2008: 865).

literario debería ser considerada como un antecedente de la literatura chicana, el hecho de que se trate de un autor español y de que además reivindique su identidad española en la forma en la que hemos visto que lo hace lo coloca dentro de esa literatura en una situación ciertamente problemática ante una crítica que, aunque suele definir la literatura hispana desde su oposición a la cultura norteamericana dominante en el presente, está basada a su vez, dada su vinculación metodológica al poscolonialismo, en un rechazo previo a la cultura española como cultura dominante en el pasado. De ese modo, por mucho que el autor relate sus experiencias de infancia en un barrio de una gran ciudad norteamericana, como hará después, por ejemplo, Sandra Cisneros, parece que no resulta fácil asimilar un texto que surge a partir de un relato titulado, aun irónicamente, "Conquistador". *Windmills in Brooklyn* no parece, pues, encajar en el presupuesto de una condición doblemente subalterna que se predica para la literatura hispana en los Estados Unidos, pues ni siquiera es posible encontrar en ella un elemento indigenista (a pesar de que otras formas de marginación se hacen visibles con claridad en la obra) que permita considerarla como texto "étnico". En ese sentido, resulta especialmente interesante contrastar la novela con *Memories of the Alhambra*, de Nash Candelaria, en la que el rechazo del protagonista a los vínculos con España, pero también con México, y la afirmación de una identidad hispanonorteamericana específica le ha garantizado un interés mucho mayor por parte de la crítica.

Otro aspecto que a nuestro juicio ha lastrado igualmente la falta de atención a la novela es el hecho de que tampoco tiene como tema principal el de la emigración, y que, por tanto, y a pesar de su formato autobiográfico, no parece encajar plenamente en un género muy importante en la cultura norteamericana como es el de la autobiografía de inmigrantes (Dublin 1993, Boelhower 1982 y Roucek 1945) por estar escrita desde la perspectiva de un miembro de la segunda generación nacido en los Estados Unidos, por lo que el relato de la llegada y la aclimatación aparece sólo como parte del retrato que hace de algunos de los personajes, pero no como una experiencia vivida por el narrador. En la novela, por tanto, se presta más atención al pasado (en España) y al presente (en Estados Unidos) que al trance intermedio de la emigración.

Dada la falta de atención posterior por parte de la crítica, resulta especialmente interesante la recepción que tuvo en su día la novela, tal como quedó registrada en las reseñas que publicó la prensa. En ese sentido hay que señalar que el libro recibió al menos dos reseñas, una de ellas monográfica, en el *New York Times* (que ya había

reseñado sus otras dos novelas) y una en el *Washington Post* (donde había aparecido otra más de *All the Girls We Loved*), así como de otros periódicos locales y algunas revistas.

La mayor parte de tales reseñas destacaban de la obra el tono sentimental de la rememoración de la infancia que llevaba a cabo el autor. La reseña de The Booklist (1960) la presentaba como "A rather slight but entertaining novel concerned with the abundant life in the Spanish colony in Brooklyn". Prescott (1960) la definía como "a gallery of neatly painted portraits, two lifesize and a half dozen only profiles" y la juzgaba "written simply and deftly with no literary mannerisms whatever. Although slight and episodic, this newest example of a familiar kind of writing is not just a pleasant diversion, although it is that, too".

Levin, por su parte hacia un juicio muy similar "In spite of its episodic form, *Windmills In Brooklyn* is beautifully sustained by its author's zest for his characters and for the scenes of his boyhood". Pero por encima de todo se destacaba su condición de retrato de la comunidad española. Steve Truitt, en su breve reseña de *The Washington Post* definía la novela como "portrait of a vanished corner of immigrant life", mientras Levin, que titulaba su reseña "An Aroma of Spain", señalaba "Mr. De Pereda's book (...) is less a novel than a fictionalized memoir divided into two episodes in the life of a youth maturing in an exotic corner of the metropolis". Por ello, sobre la base del concepto de "melting pot", decía, en términos que marcan una distancia inequívoca con respecto a la crítica postcolonial:

To the rich but dwindling tradition of melting-pot fiction, this atmospheric little book brings a distinctive savor and an unsung milieu: the Spanish colony of Brooklyn. As in most other immigrant enclaves, the special folkways of the Spanish in New York are going the way of the trolley car. But in the early years of the century, Prudencio De Pereda's community in Brooklyn Heights shared a common experience, which included, besides its fondness for paella, fiestas, and proper wakes (very jolly affairs), a fairly common occupation.

Prescott, por su parte también destacaba el componente de recreación de la identidad cultural de la comunidad: "Most New Yorkers probably don't know that there was a Spanish Colony on Brooklyn Heights forty years ago. There was and it was just as intensely Spanish, as other sections of the city were Italian, Jewish, Polish or Armenia". En ese sentido, el autor destacaba la aportación de la novela al conocimiento de la sociedad norteamericana: "It is a sensitively selective account of the manners and morals and customs of a little-known segment of our society". Prescott, además introducía en su reseña un aspecto importante a tener en cuenta, pues lo vinculaba a la

novela de inmigrantes italianos

Like Ramond de Capite, whose engaging novel bout life in Cleveland's Little Italy, *The Coming of Fabrizze*, was published last April, Mr. de Pereda writes with gusto about the joys of a Latin heritage. and with fond affection about several persons in particular. But Mr. de Capite's book was fanciful, exuberant and funny. Mr de Pereda's is calmer and more restrained, its humor touched with melancholy and a sort of rueful sadness⁷⁷.

De ese modo, mientras que las novelas de De Capite, de Pietro di Donato, *Christ in Concrete* (1937), o de Jerre Mangione *Mount Allegro: A Memoir of Italian American Life*. (1942), forman parte del acervo cultural de los italoamericanos por la continuidad cultural que ha mantenido esa comunidad (véanse sobre literatura italoamericana Gardaphé, 1998, y Durante 2001; e igualmente Mangione y Morreale, 1996, estudio este último equivalente a los de Rueda Hernanz sobre la emigración española; la tendencia a la absorción de las manifestaciones culturales de los españoles en Estados Unidos por parte del complejo de la así llamada cultura hispana, ha dejado la obra en una situación difícil desde el punto de vista de la crítica, pues ni siquiera ha sido objeto de estudios específicos como el que han recibido culturas igualmente minoritarias en los Estados Unidos, como la de los inmigrantes portugueses (Fagundes 2005; Almeida 2005). *Windmills in Brooklyn* se sitúa, pues, en una tierra de nadie sin tradición anterior ni posterior, ni correlatos en otras artes, como testimonio solitario de la cultura de una comunidad perdida, hasta hace poco, en el olvido.

2.3.6. Traducción y lenguas en contacto

Tal como se puede deducir del estudio literario de la obra, uno de sus elementos centrales, es sin duda la lengua. Este aspecto tenía ya una gran importancia en los relatos de tema español y en *Fiesta*, pero en *Windmills in Brooklyn*, aun resultando cuantitativamente inferior, se distingue sin embargo por la mayor complejidad de la función que tiene en el texto y, sobre todo, por su mayor relevancia cultural. En la novela, el español ha perdido socialmente la condición de lengua dominante que tenía en *Fiesta* y los personajes, que en su mayoría apenas hablan inglés, sólo la utilizan o bien dentro del reducido círculo de la colonia española para suplir su ignorancia del inglés o bien fuera, como una especie de código secreto del que se sirven para hacer

⁷⁷ La reseña de Levin iba encabezada por una escena callejera neoyorquina del pintor italoamericano Louis Bosa. Por otro lado, el emparejamiento con De Capite había sido sugerido ya por Andrea Parke, autora de la reseña de *All the Girls We Loved* que publicó en su día el *New York Times* (18-1-1948).

negocios. Además, frente a la condición que tenía en la novela de 1953 de simple instrumento de comunicación usado inconscientemente, el español se convierte ahora, además, en una importante seña de identidad y es usado por tanto con una conciencia cultural muy clara. La lengua constituye, pues, uno más, y no el de menor importancia, de entre los diferentes elementos identitarios con los que el autor pretende construir la imagen de la comunidad española de Nueva York, y es, por tanto, desde esta última perspectiva desde la que hemos de entender las distintas manifestaciones de la presencia del español en el texto: en primer lugar, las marcas que el autor utiliza para señalar el uso del español por parte de los personajes, pero también el modo en que la lengua se hace presente en el propio texto de la novela, aspectos ambos que serán analizados separadamente antes de abordar la caracterización de los problemas específicos que presentan para la traducción del mismo.

2.3.6.1. *Lengua e identidad*

Antes de pasar al análisis de la presencia del español en *Winmills in Brooklyn*, tal vez sea útil situarla siquiera en el contexto más amplio de las relaciones que la novela guarda con otros textos dentro de la literatura norteamericana en los que la lengua española se manifiesta de forma parecida (aunque su significación cultural sea, como veremos, diferente). En ese sentido, recordar que la presencia de elementos del español en la literatura norteamericana (en general en la literatura de tema español en todas las lenguas, pues se trata de un fenómeno universal) es un fenómeno tan antiguo como la presencia de temas españoles en ella, según estudiara en su día Stanley Williams (1954) en su monumental monografía sobre la cuestión. Sin embargo, menos tiempo tiene la presencia del español en obras de la literatura norteamericana escritas por autores de origen hispánico, que Kanellos ha venido documentando en sus trabajos, localizando textos de épocas muy tempranas, especialmente entre residentes de los territorios incorporados por Estados Unidos en virtud del tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848. Mucho más conocidos que esos textos, aunque paradójicamente casi completamente aislados de ellos, son los que habitualmente suelen mencionarse al hablar de literatura hispana en los Estados Unidos, es decir los publicados en el siglo XX, y especialmente en sus cuatro últimas décadas. La relación de *Windmills in Brooklyn* con ambas series

de textos es, sin embargo, mucho más superficial de lo que pueda parecer, pues hay que tener presente que la técnica de Pereda tiene su origen en Hemingway y que el autor es básicamente un autor norteamericano que, tal como atestigua su epistolario, mantiene una muy estrecha relación con el mundo literario norteamericano de la época. Por otro lado, es necesario recordar que el autor jamás reconoció ninguna tradición anterior que no fuera la de la literatura española y que, en sentido inverso, en ningún momento ha sido reivindicado ni por los propios escritores ni por los críticos relacionados con la literatura de los hispanos en Estados Unidos. Y sin embargo, resulta imprescindible a pesar de esta soledad del autor, dar cuenta y contextualizar aquello que, a pesar de su distinta procedencia, comparte objetivamente con esos otros textos, como es la innegable presencia de la lengua en el texto y los orígenes hispánicos del autor.

Frente a la escasez del corpus rescatado por Kanellos y de la crítica a cerca del mismo, los estudios más abundantes se refieren sin duda a la literatura (y en especial la novela) de finales del siglo XX. Esta atención viene dada sin duda por el auge de corrientes críticas como el poscolonialismo y multiculturalismo que han favorecido el estudio de la literatura en lengua inglesa no sólo de autores hispanos, sino también de nativos americanos, afroamericanos e inmigrantes (sobre todo de origen no europeo), y que en conjunción con el feminismo han privilegiado sobre todo las voces femeninas. A pesar de la dificultad de aplicar a la obra de Pereda los principios de tales escuelas críticas, éstas han formulado, sin embargo, una serie de conceptos interesantes en cuanto a la presencia del español en el texto y su función en la construcción de la identidad cultural, en los que, con la debida precaución, es necesario detenerse.

Uno de esos principios tiene que ver precisamente con la traducción. El uso del español en la novela chicana en inglés fue estudiado en su día desde esa perspectiva por Ernst Rudin en el libro *Tender Accents of Sound. Spanish in the Chicano Novel in English*. (1996). El autor concluía que “[the] Chicano author [is] a translator between cultures” (1996: x) y que la presencia del español en el texto “constitute one of the most salient and revealing markers of these processes of translation” (1996: xi). La conclusión de Rudin resulta tanto más interesante cuanto que llama la atención sobre la importancia que tiene el proceso de traducción no sólo en el relato o en el texto mismo, sino de modo simbólico, como metáfora del proceso de hibridación cultural que tiene lugar en estos textos. Ese ha sido el punto de vista elegido para el estudio en general de la novela étnica norteamericana por Martha J. Cutter en su libro *Lost and Found in Translation. Contemporary Ethnic American Writing and the Politics of Language*

Diversity (2005), que merece un comentario aparte porque ofrece una manera alternativa de interpretar en un nivel teórico la presencia de la lengua española en el texto de *Windmills in Brooklyn*. La autora aborda la cuestión desde una perspectiva que resulta de especial interés para un trabajo como el nuestro, que es la del fenómeno de la traducción. En ese sentido, aunque presta especial importancia al modo en que los textos reflejan el proceso de traducción, la autora se refiere a la traducción no en un sentido estrictamente técnico, sino a sus implicaciones simbólicas, es decir, como una metáfora del modo en que, por medio de la traducción, las novelas analizadas en su estudio tienden a la integración de universos culturales diferentes en una nueva identidad cultural, un proceso que se manifestaría también en otros ámbitos como el multilingüismo o el "codeswitching". De ese modo, frente a una concepción tradicional de la traducción que consagra el binarismo lingüístico (y las relaciones de poder entre culturas⁷⁸) la autora defiende un concepto de traducción que favorece la integración de las diferentes culturas entre sí en una nueva entidad interlingüística, idea que expresa, (en defensa de una multiethnicidad americana en la que se conjugan unidad y diversidad), mediante el uso de conceptos como transmigración, transcodificación o transetnicidad, utilizados en expresiones tales como "transmigrar lenguas" o "transcodificar etnicidad".

En realidad, la traducción no es el verdadero objetivo del libro de Cutter, quien ve en él tan sólo un instrumento para la defensa del multilingüismo y el multiculturalismo en los Estados Unidos. Así se percibe en el modo en que interpreta a su favor una serie de teorías posmodernas sobre traducción que denuncian la ilusión de equivalencia y la violencia que la lengua del traductor ejerce siempre sobre la lengua traducida, interpretación que le permite proponer un nuevo modelo de traducción: "Such notions of a translated text as both original and secondary, composed both of speech and of remnants of speech, and as speaking the source culture as well as the translated culture, attempt to move beyond a binary model of translation toward a model that foregrounds translation as difference" (23).

La traducción implica necesariamente, desde la perspectiva de Cutter, mostrar al mismo tiempo una lengua y la otra, conjurando así cualquier relación de violencia y poder e integrándolas en una nueva entidad interlingüística:

⁷⁸ Cutter considera efectivamente que la traducción puede convertirse en un "mechanism of cultural dominance and appropriation" (21), citando en su favor a Wechsler y, en última instancia, al propio Nietzsche: "Throughout most of classical and modern history, the translator did whatever he wanted with the works he translated. This was true of the Romans, who took what they felt like taking from Greek culture and made it theirs. As Friedrich Nietzsche wrote, 'In those days, to translate meant to conquer'" (67).

Translation sometimes replicates divisions between languages and cultures, and translation can reinforce numerous binarisms that have kept individuals disempowered (...) Yet translation foregrounds the hope of a creative fusion and fission between languages and cultures that does not destroy differences but rather creates something new precisely out of these differences and out of an acknowledgment of the gap or loss that haunts translation and all discourse. (30)

Se trata por tanto, frente a los modelos binaristas (que sostienen la ilusión de una traducción “without remnants”) de defender otro en el que precisamente el objetivo sea mostrar esos residuos esos elementos de la cultura traducida que la traductora no llega a fagocitar del todo. El concepto de traducción que defiende Cutter estaría dentro de lo que Venuti (1992) llama “resistant translation”, que rehusaría borrar del todo las diferencias lingüísticas y culturales y cuyo objetivo sería por tanto “to preserve the linguistic and cultural difference of the foreign text by producing translations which are strange and estranging, which mark the limits of dominant values in the target language culture and hinder those values from enacting an imperialistic domestication of a cultural other” (1992: 13). O, como señala la propia Cutter: “A resistant translation, we might say, moves toward syncretism: differences in culture and language are brought together, but they are not resolved or harmonized. Difference is not covered over or synthesized but allowed to remain” (23-4).

Esta identificación de la autora con el concepto de “traducción resistente” de Venuti y su vinculación al concepto de “bilingüismo radical” acuñado por Samia Mehrez (1992) para los autores magrebíes de lengua francesa ponen al descubierto una de las debilidades argumentativas del libro de Cutter, pues nos revela que en realidad, la autora está más interesada en el bilingüismo y en sus implicaciones culturales e ideológicas que en la traducción en sentido estricto. De ello se desprende que en realidad, el concepto de traducción que maneja la autora, más que a la traducción de un texto literario a otra lengua, sólo es aplicable en realidad a la traducción inserta en el propio texto literario, sobre la que el autor puede actuar con mayor libertad, hasta el extremo de ofrecer un texto efectivamente bilingüe, lo cual sería inaceptable en una traducción literaria convencional. Sin embargo, el problema del libro de Cutter es que carece de una distinción previa entre ambos tipos de traducción y aplica conceptos de teoría de la traducción que han sido formulados a propósito de la traducción real a esa otra modalidad de traducción, la inserta en el texto, cuyos condicionamientos son muy otros, por lo que no deja de llamar la atención que, mientras la autora cita en todo momento como apoyatura teórica bibliografía sobre teoría de la traducción de textos literarios, en ningún momento ofrece una mínima introducción teórica sobre la

traducción como elemento constitutivo del propio texto literario, que es, de hecho, la cuestión sobre la que trata el libro.

Por otro lado, una prueba más de que no es la traducción lo que interesa a Cutter es su escaso interés por problemas estrictamente traductológicos, pues, dado que el verdadero terreno de la “traducción resistente” tal como la entiende la autora no es la traducción “de” textos literarios sino la traducción “en” el texto literario, en el libro no encontramos ninguna reflexión precisamente sobre la traducción de esos textos híbridos y mucho menos cuando la “target language” de esa traducción real es la “source language” de esa misma “resistant translation”, que es precisamente el caso de la traducción al español de *Windmills in Brooklyn* que abordamos en este trabajo.

Sin embargo, a pesar de tales insuficiencias, que vienen dadas sin duda por los prejuicios críticos de la autora (fundamentalmente la necesidad de poner la traducción al servicio del multilingüismo), lo cierto es que la idea de una traducción “resistente”, que se esfuerza por traslucir el original resulta especialmente interesante a la hora de conceptualizar determinados aspectos del uso del español que encontramos en *Windmills in Brooklyn*, y especialmente, claro está, la tendencia de De Pereda, que ya había mostrado en *Fiesta*, a hacer que el español se muestre por debajo del inglés en estructuras de aire claramente hispánico.

No menos interesante, por la misma razón, resulta la aplicación que de tales teorías hace Cutter al estudio de la literatura chicana, pues es desde ese mismo sentido simbólico de la traducción que la autora intenta interpretar la presencia de distintas formas de traducción real en el texto y sobre todo (habida cuenta de su tendencia a asimilar bilingüismo y traducción) la presencia de elementos lingüísticos españoles.

Dentro de un libro cuyos otros capítulos están dedicados a la literatura de chinoamericanos, japoneses-americanos, nativos americanos y afroamericanos, Cutter llama la atención sobre la de los hispanos para destacar que es, de todas, la que muestra una tendencia más persistente a la inclusión del lenguaje originario, no sólo en la forma de palabras esporádicas en la lengua original, sino también frases, párrafos e incluso capítulos enteros. La autora lo explica con los datos consabidos argumentando que el español es, de todas las de los nuevos inmigrantes, la lengua más conocida a oídos de los norteamericanos, una familiaridad que tiene que ver con la geografía y la historia de los Estados Unidos y especialmente, como se ha mencionado, con las consecuencias del Tratado de Guadalupe-Hidalgo. Ciertamente, la de los hispanos es la minoría mayoritaria en los Estados Unidos y la segunda en términos lingüísticos (pues el

afroamericano es un dialecto del inglés) y en ella es especialmente frecuente el fenómeno del "codeswitching" y la modalidad conocida como "Spanglish", que la autora, una vez más, intenta apropiarse para su programa multiculturalista, pero que viene a cuestionar sus propios argumentos, puesto que la supuesta "traducción" llevada a cabo en forma de "codeswitching" no es más que el reflejo en el texto literario de una práctica comunicativa común y lo que hay, por tanto, no es más que una correlación o correspondencia entre el discurso narrativo y el habla de los personajes o de los miembros de la comunidad cultural⁷⁹. En ese caso se trataría de la adopción deliberada y con voluntad significativa de esa práctica por parte del autor literario. El efecto de esa abundante presencia de la lengua española en la obra de autores hispanos es, para la autora, el que, frente a otras novelas étnicas en las que el narrador hace siempre de traductor, como en *The Woman Warrior*, de la chinoamericana Maxine Hong Kingston, en el caso de los textos hispanos analizados es el lector el que tiene que ejercer de traductor ante la presencia habitual de fragmentos que no están traducidos o que incluso aparecen distorsionados por su bilingüismo constitutivo.

Desde esas premisas, la autora estudia la trilogía autobiográfica de Richard Rodriguez compuesta por *Hunger for Memory* (1982), *Days of Obligation* (1992), y *Brown* (2002); la novela de Nash Candelaria *Memories of the Alhambra* (1977), los textos de *Loving in the War Years* (1983), de Cherríe Moraga y la novela de Abelardo Delgado *Letters to Louise* (1982). En general, la presencia del español en la literatura de hispanos y en especial en la novela ha estado sujeta a oscilaciones desde su aparición. Como recuerda Van Hecke, en los años cincuenta las primeras novelas chicanas, como *With his Pistol in his Hand* (1958) de Américo Paredes o *Pocho* (1959), de José Antonio Villarreal, fueron escritas y publicadas en inglés. En los sesenta y setenta, la aparición del Movimiento Chicano llevó a muchos autores, como Miguel Méndez, Tomás Rivera, Rolando Hinojosa o Aristeo Brito a publicar en español, en editoriales como Quinto Sol y Peregrinos. En los ochenta y noventa, sin embargo, se dio un movimiento de retorno al inglés. Alejandro Morales, publicó sus dos primeras novelas, de los años setenta, en español y en México, mientras que, después de *Reto en el paraíso* (1983), donde recurría code-switching, ha publicado todas sus obras en inglés. Cutter menciona además a Tomás Rivera, cuya primera obra *...y no se lo tragó la tierra*

⁷⁹ Cutter estudia el "codeswitching" como un término ad quem, al que llega el autor, pero se olvida de su condición de término ex quo, como realidad lingüística preexistente en un nivel coloquial y en la que se apoya el autor.

...and the earth did not part (1971) estaba escrita en español y fue traducida al inglés con la participación del propio autor, o como Rolando Hinojosa, que empezó a escribir en español en los setenta y cambió al inglés en los ochenta, llegando a traducir a esa lengua algunas de sus primeras obras. Tal evolución, sin embargo, no es generalizable, pues en el caso paradigmático de Sandra Cisneros, su novela muestra una clara evolución desde *The House on Mango Street* (1984), donde el español se encuentra prácticamente ausente hasta *Caramelo or Puro Cuento* (2002), donde tiene una presencia mucho más destacada.

El fenómeno se da en distinto grado: por un lado, desde una postura claramente asimilacionista, Rodríguez sólo accede a dejar un cierto espacio al español en la última obra de su trilogía, mientras que Moraga o Delgado recurren de forma sistemática al codeswitching ofreciendo la forma más extrema del mismo. En un espacio intermedio se situaría Nash Candelaria en cuyas *Memories of the Alhambra* (1977), “interlingualism is created –dice Cutter- primarily through the linguistic matrix of English” (177)⁸⁰. En general, aunque Cutter presta una especial atención a Moraga y Delgado, ambos “radical bilingualists”, según la expresión de Mehrnaz, también observa en Rodríguez y Candelaria elementos de interés para su teoría interpretando sus obras en términos estrictamente bajtinianos: “Do writers such as Candelaria and Rodriguez illustrate that the matrix of the English language can be dialogized, can be undermined and subverted by an oppositional voice that uses hegemonic discourse against itself and transmigrates Spanish values into the English language?” (179).

De todos ellos, el caso más interesante es, sin duda el de *Memories of the Alhambra*, de Nash Candelaria, que es además el más próximo, salvado las distancias, a *Windmills in Brooklyn*, no sólo por la importancia de la lengua en la construcción de la identidad del individuo y en la distinta función que tiene en la primera y segunda generación de inmigrantes, sino también por el hecho de que, a diferencia de lo que ocurre en otras novelas similares, en ésta España juega un papel importante, pues el padre del protagonista, de remotos orígenes españoles defiende su identidad frente a la de los mexicanos. Pero, sobre todo, *Memories of the Alhambra*, presenta, en lo que respecta al uso del español en el texto, un perfil muy similar al de *Windmills in Brooklyn*, tanto en lo que se refiere a la presencia de términos españoles como al uso de

⁸⁰ Ceremony, (1977) de Leslie Marmon Silko, cuyo protagonista, Tayo, un nativo americano que cuenta su historia en inglés, pero “in such a way that he conveys Native American values and meanings; he becomes, in short, a radical bilingual who transmigrates his native tongue and English (27).

estructuras españolas, como resultado de la conciencia de la que habla Cutter de estar usando la “English matrix” para “dialogizarla” e hibridarla.

En la novela de Candelaria se relata la historia de Joe Rafa, hijo de Jose Rafa, que habla español e inglés y puede traducir de una lengua a otra (160, 161), pero que defiende la pureza étnica “I’m glad I’m not a Mexican” (126), “No soy Mejicano [I am not Mexican]” (177, 180) a pesar de que su familia ha vivido en Albuquerque, Nuevo Mexico, durante casi tres siglos. Tanto es así que lleva a cabo un viaje en busca de sus orígenes a México y a España, donde descubre, sin embargo que su aspecto es diferente del de los españoles, a pesar de lo cual insiste aún en su origen español: “I am Spanish. A son of conquistadors. Maybe we can get together with the Anglos, but with the Indian dogs -never (163). El viaje a España, sin embargo, le muestra, gracias al contacto con el pasado árabe español (el título está tomado de la canción “Recuerdos de la Alhambra”) que la pureza de la identidad española es sólo un mito. El hijo, Joe, vive de forma traumática el conflicto de identidad del padre pues le impide integrarse, también en el plano lingüístico, en la que sería su comunidad natural, la mexicanoamericana, lo que sólo logrará tras la muerte del padre en España. Así, frente a la obsesión paterna, el hijo finalmente logrará restablecer una relación razonable con España durante el viaje que hace para recoger el cuerpo de su padre, del mismo modo que será en España donde descubra su verdadera relación con la lengua española (su competencia y sus limitaciones) y los contornos precisos, en ese ámbito, de su propia identidad.

“Senor Gomez?” The man nodded. “I am Joe Rafa.”
... “I’m sorry, senor. You look familiar, but-“
“You may have spoken to my father, Jose Rafa.”
“Ah... ‘Passengers to the Indies.’ We were to meet in Seville. But where is Senor Rafa?”
“He is dead.”
“I’m sorry, senor. It must be a terrible shock for you and your family... You resemble your father very much. I was confused when you walked in.”
Joe nodded. Embarrassed, he said, “Senor Gomez. Could you speak slower. My Spanish is not too good.” (178-9)

Para Cutter, la capacidad del personaje para traducir ambas lenguas, frente al rechazo y la problematización del uso del español por parte de Rodríguez, constituye un elemento fundamental para que el personaje logre superar el conflicto identitario sufrido y construir su propia identidad:

The father maintains the ethnic tongue but lacks a viable sense of ethnic identity, while the son eventually transcodes his ethnicity as a Chicano but must find the language to translate and articulate this knowledge. I will argue, then, that the father’s problem of ethnic definition is played out through the son’s struggle for linguistic identity and that only literal and metaphorical acts of translation can enable growth and survival of the ethnic culture. (190)

Ciertamente, a la vista de *Windmills*, pero también de otros textos de De Pereda (recuérdese el viaje a España de Ros Varona y la carta que recibe de su padre) tiene una especial importancia que en la novela de Candelaria el problema de lengua e identidad se articule por medio de una relación familiar entre padre e hijo, por las derivaciones simbólicas que presenta, como también ocurre en otro de los autores estudiados por Cutter, Richard Rodríguez, quien relata su forcejeo con un padre que intenta retenerlo en la lengua (paterna en este caso) y la cultura familiar. El conflicto generacional se superpone, pues, al conflicto cultural y lingüístico y apunta de nuevo (como tenemos oportunidad de comprobar también en De Pereda) a que el verdadero campo de batalla de la integración cultural y lingüística no es la calle, sino la familia. Efectivamente, el español es presentado por Rodríguez como un elemento de cohesión familiar, que se ve socavada (recuérdese el ejemplo de Jacobo en *Los gauchos judíos*) por la integración (vía aprendizaje de la lengua) de la segunda generación. Por ello, la incomunicación entre padres e hijos se convierte también en incomunicación cultural y lingüística, tal como recuerda Rodríguez:

The family's quiet was partly due to the fact that, as we children learned more and more English, we shared fewer and fewer words with our parents. Sentences needed to be spoken slowly when a child addressed his mother or father...The young voice, frustrated, would end up saying, 'Never mind', the subject was closed" (1982: 23). "I'd know the words I wanted to say, but I couldn't manage to say them". (1982: 28)

Ambos conflictos, el generacional y el lingüístico, se retroalimentan mutuamente tal como ocurriera en la novela de Candelaria. Así se pone de manifiesto, por ejemplo, en el caso del significado simbólico que se atribuye al uso del "tú" frente al "usted" en el uso del español, que también se manifiesta en *Windmills in Brooklyn*. Rodríguez, de hecho, presenta el "tú" como "the intimate voice, the familiar room in a world full of rooms. *Tú* is the condition, not so much of knowing, as of being known; of being recognized" (1992: 54), mientras que el "usted" sería "the formal, the bloodless, the ornamental you spoken to the eyes of strangers... *Usted* shows deference to propriety, to authority, to history.... *Usted* is the language outside Eden" (1992: 54). Sin embargo, si eso es así en los países de habla hispana, en Estados Unidos la diferenciación de ambos ámbitos se refleja no dentro del uso del español, sino en la oposición entre éste y el inglés: "If one could learn public English while yet retaining family Spanish, usted might be reunited with tú, the future might be reconciled with the past" (Days 67). La conciliación entre las dos lenguas es también una conciliación entre el futuro y el pasado, es decir, entre hijos y padres.

Lo anterior nos ayuda en cierto modo a entender la presencia del español en *Windmills in Brooklyn*, en la medida en que en la novela el autor busca una cierta reconciliación con el pasado familiar, después de violencia del conflicto planteado en *Fiesta*. Esa actitud de conciliación se manifiesta también en el modo particular en que el español se hace presente en el texto, pues, en ese sentido, De Pereda se sitúa en el extremo opuesto de Richard Rodríguez y su característica apología de la integración y del rechazo del español, pero también muy lejos del “bilingüismo radical” (Mehraz) que practican, por ejemplo, Moraga y Delgado. Tanto en *Fiesta* como en *Windmills in Brooklyn* recurre al español y no sólo por imitación de Hemingway, sino porque, efectivamente no pretende poner a prueba la competencia lingüística del lector introduciendo fragmentos en español sin traducir, sino que, por el contrario, procura siempre, como Candelaria, aclarar, bien de forma directa o bien mediante el contexto, el significado de los términos y expresiones del español, pues en última instancia lo que el autor pretende en todos esos casos es darse a entender como individuo. Siguiendo el argumento de Cutter se podría decir que con su particular modalidad de “traducción”, De Pereda estaría intentando traducir ambos mundos y traducirse, esto es hacerse inteligible, también para ambos mundos, pero sobre todo para sí mismo⁸¹. Efectivamente, el conflicto tiene como se ha dicho una ineludible dimensión colectiva, pero también individual y familiar, lo que hace que en última instancia cada autor trate el problema de forma diferente. Esa doble condición se pone de manifiesto en la siguiente cita de Cherríe Moraga que selecciona Cutter: “What is my responsibility to my roots: both white and brown, Spanish-speaking and English?” (...) “I am a woman with a foot in both worlds. I refuse the split. I feel the necessity for dialogue. Sometimes I feel it urgently. But one voice is not enough, nor two, although this is where dialogue begins” (1983: 58). Cutter interpreta el fragmento afirmando que la traducción “is a primary metaphor and practice for moving beyond ‘the split’ between Spanish and English which Moraga experiences and that translation allows her to fuse and mesh discourses so that a new mode of voice can be birthed from this linguistic struggle. (197). Pero en realidad se trata de un problema similar al planteado por De Pereda en su concepto de “shared man”, es decir la falta de responsabilidad individual en su condición de individuo bicultural y la voluntad de superar ésta siguiendo un camino propio. Sin embargo, en De Pereda, la solución a su conflicto de “hombre partido” (el

⁸¹ Algo similar se plantea en *Los gauchos judíos*.

split del que habla Moraga) no está en yuxtaponer las dos lenguas mediante el "codeswitching", apelando a una tercera entidad interlingüística y poniendo a prueba así la comprensión del lector (convertido como señala Cutter en traductor improvisado) sino, por el contrario intentando facilitar esa comprensión aproximando al lector lo más posible hacia su propia experiencia, también en el terreno lingüístico.

2.3.6.2. *“He said in Spanish”*

Uno de los aspectos más interesantes de la novela (y que necesariamente ha de ser tenido en cuenta para su traducción) es, como se ha indicado, el del uso que de la lengua hacen los personajes y el modo en que el autor alude en el texto a ese mismo uso, especialmente en lo que se refiere a su interacción con el inglés. Se trata de una diferencia importante con respecto a *Fiesta*, donde, por el contrario, sólo encontrábamos alusiones a los momentos en que Ros habla en inglés consigo mismo o con Lota:

“How are you, Lota?” he said in English. “How are you, darling?”
He laughed when she looked shocked and frightened. She had smiled sheepishly when he came in.
“Cómo estás? Qué tal? Qué tal? Why do I speak to you in English?” he said in English. “You’re not deaf.” He patted her arm, “Qué tal, Lota?” (63-4)

Ya se han analizado las circunstancias que rodean el uso del español y el inglés respectivamente dentro de las comunidades de emigrantes españoles a los Estados Unidos, entre las que la de Nueva York no fue desde luego una excepción. En *Windmills in Brooklyn* se sobreentiende que los personajes principales hablan en español entre sí, por lo que, cuando en la narración se marca que lo hacen, ha de entenderse que es un contexto en el que podrían hacerlo igualmente en inglés o en el que la conversación transcurre en su mayor parte en esta última lengua. Normalmente la razón por la que los personajes eligen el español es, claro está, la voluntad de no ser entendidos por angloparlantes, aunque en ocasiones, se trata simplemente de expansiones de algunos personajes, como el abuelo, que se sienten más cómodos en español y que se olvidan de las circunstancias de la conversación, especialmente cuando lo que dicen (tal como ocurre en la cita siguiente) responde a una manera de ver el mundo que se considera típicamente española:

The last time Grandfather and I were really together before the fiesta was that Thursday afternoon when we went to New York to rent a suit of tails. Grandfather had never worn tails in this country, and this should have been a wonderful occasion. Instead we were both

very sad and full of doom. We knew the fiesta was really coming off now, and to us it seemed that we were already in the middle of disaster.

Grandfather tried on a very fine-looking coat with shining lapels and long tails. He threw back his shoulders and wore it well.

"I will look fine in my coffin," he said to me in Spanish. "Yes."

"What did he say?" the man said.

"He said it looks fine," I told him.

"He looks very good in it," the man said. "He knows something about tails."

"Oh, yes," I said proudly, very proudly. "He used to be a headwaiter." (156)

Pero normalmente (y algo de ello hay también en la cita anterior) los personajes eligen el español para evitar que los angloparlantes los entiendan, escudándose para ello en su supuesta falta de competencia lingüística con el inglés o bien en la de su interlocutor⁸². Este es el caso habitualmente en los capítulos dedicados a Agapito, en los que la lengua juega un papel determinante como elemento de la identidad ficticia que el personaje necesita construir para hacer su trabajo como teveriano, apoyándose, como se ha indicado, en la incapacidad de los norteamericanos para distinguir entre los cubanos y el resto de los hispanohablantes. En ese sentido, además de utilizar, como veremos, el español, Agapito se sirve igualmente del inglés para transmitir esa misma imagen, administrando cuidadosamente, según sus intereses, su condición de hablante no nativo y exagerando deliberadamente sus carencias, pues sea cual sea su nivel de competencia, necesita mostrarlas para su negocio. Así, por ejemplo, se manifiesta en su acento:

As we came in, he stood in front of the counter and stared coldly at us even when Agapito had smiled very broadly and bowed. He looked Agapito up and down very carefully and didn't even look at me. "Yes?" he said.

"Cigars?" Agapito said in his Spanish accent. "I buy two cigars." He pointed to the counter at his side.

"You've got a whole bunch of them there," the man said. He pointed at the boxes with his foot. "What'd you want to buy cigars for?" (82-3)

En otras ocasiones, es, junto al acento, la construcción gramatical la que está puesta al servicio de su imagen como hispanohablante (y potencialmente cubano), tal como se puede apreciar en la conversación que tiene lugar en el bar durante la primera salida del narrador con Agapito:

"Havanas?" the big man said. He had a strong, deep voice.

Agapito nodded quickly. "Yes! I am from Havana. I am from Havana"

"I mean the cigars," the big man said, laughing. He had brown teeth but a nice face.

"Oh! Also, also!" Agapito said. He laughed and kept nodding his head. "From Havana, also. For my friend. I bring them." He pointed outside. "The ship! You understand? From Havana to Spain. I bring them to friend here. I stop off." He spoke in short spurts, but he pronounced very clearly (...) He handed them over to the big man and nodded vigorously when the man seemed to hesitate. "For Fourth of July!" Agapito said. He smiled again. "Happy Fourth of July!" He nodded and pressed the cigars into the man's hand. (...) The

⁸² El único personaje no español del que se dice que conoce la lengua es el protagonista del episodio de la minas de platino de Singapur, Mr. Desmond, a quien Agapito conoce en uno de sus frecuentes viajes a España, "an English gentleman born in Gibraltar who spoke Spanish as well as a native" (58).

big man kept smelling the cigars and then he patted the boxes again. "What would they cost?— How much?" he said, when Agapito looked puzzled. Agapito spread his hands. "For a friend," he said. "You understand. No . . ." He made the motion with his hands again. (10-1)

Pero, más allá del uso del inglés, es, por supuesto, el uso mismo del español el recurso más efectivo para convencer al destinatario del engaño, de ahí que, en la conversación del bar, el personaje se haya exhibido previamente hablando en español con el abuelo:

There was another man behind the counter, standing further back. He had his jacket off and his sleeves rolled up, but he didn't have an apron on. He was a big man with a red face, and he was smoking a big cigar. He had a gold chain across his vest and two big rings on his right hand, and he looked like one of my father's rich customers. When I stared at him, he winked at me and laughed. He'd been watching Agapito and my grandfather, who were leaning on the counter with their feet on the brass rail. Agapito had been talking in Spanish and laughing as he and my grandfather drank their whiskey. (10)

De ese modo, es la combinación del sonido de la lengua española (ya sea en el acento y los errores gramaticales del inglés o en la propia conversación) y de la vista de los puros lo que desencadena el interés del personaje y da pie, como hemos visto, a la conversación en la que el uso del español cambia ahora de función, pues en lugar de atraerlo, permite a Agapito y al abuelo del narrador dejar fuera momentáneamente al hombre del bar y darles tiempo para organizar su estrategia:

"Well, how much? How much, anyway?" The big man patted the boxes. He had a strong big hand.

Agapito held a finger up, and turned to my grandfather. "This one seems to have money," he said in Spanish. "This one can pay."

"Take care, *hombre*," my grandfather said.

"No, don't disquiet yourself, Don José. I know what I'm doing." Agapito patted Grandfather's arm, turned to the man and smiled. "My friend here," he said. "He remember. He remember everything." He ran his finger up and down the boxes. "All the boxes. Seven! Sixty dollars. Cost for my friend." (...) "I was looking for ten boxes. I could use ten boxes," the big man said slowly.

Agapito was talking in Spanish then. He must have been talking to my grandfather. "You stay here," he said, still speaking respectfully. "I will run to Miguelín's and get three more boxes. I will run fast. You stay here. This is a good thing."

"Yes, *hombre*, it is," I heard my grandfather say. "Let him take these seven boxes and let us be through here. Let it stay a good thing."

"There is no danger," Agapito said quickly. "If there is, entrust it to me," my grandfather said sternly, and I looked up suddenly to see that his face had taken on the stubborn look again. "I wasn't thinking of that," he said. "I was thinking that we have a good thing. Let us take it, and be gone."

"I don't work like that," Agapito said. "You know that, Don José," he said more softly.

"Then, as you wish."

"You will stay?"

"As you wish."

I watched, fascinated, as Agapito turned back to smile at the big man who was leaning on the counter with his old cigar in his mouth. Agapito brought his hands together. "We fix it," he said, and nodded. "Three more boxes, I will bring from the boat. For ten boxes—" he ran his finger up and down the seven on the counter and held up three fingers—"ten boxes! For eighty dollars—for you!" He pointed at the big man. (11-3)

Dentro de esta función general, el español permite recordar el plan de actuación, como se puede apreciar en el episodio de la visita a la residencia del Obispo con un Agapito recién llegado que necesita todavía de la traducción de otro teveriano para hacer progresar sus estratagemas:

Well this is how it was: they were two priests from northern Spain—Agapito nudged him at this point. When he turned to him, Agapito smiled at him and nodded toward the Monsignor and said “Our names. The names!” in Spanish. Don Mariano smiled slowly and turned back to the Monsignor. “Oh, yes,” he said. “You don’t know our names.” He would have preferred to keep it like that, but he said them in a softer voice to the Monsignor and hoped that he didn’t understand them at all. Actually they were the names of two priests from Agapito’s village, and Agapito explained that this was an important note because it lent frankness to the story right at the beginning. (33)

En ocasiones sirve igualmente para dar instrucciones de carácter práctico:

We both took a long sip of the ginger ale—it was flat—and then Agapito put his glass on the counter and reached the cigar boxes down to me. “Go over to the door,” he said, in Spanish.

“Wait a minute,” the man said to Agapito in a more pleasant voice. “Don’t you have anything else to sell?” (80-81)

A veces no resulta relevante que tales instrucciones sean entendidas o no por otros, por lo que el recurso al español está motivado más bien por el énfasis que pone Agapito en que sean cumplidas, como en el episodio en que el narrador intenta librar al propio Agapito de las manos del tendero atacándolo con una barra:

Agapito was holding his hand up at me. “Hold,” I heard him say in Spanish. He was speaking very sternly. “Hold, *niño*! Nothing of that.” He pulled his shirt out of the big man’s hand as he stood up straight. I saw that his face was very stern. “Nothing of that, *niño*,” he said again. “You’re out of this.” (86)

No obstante, algunas de las instrucciones que Agapito da, como en este fragmento correspondiente a la visita a la residencia del Obispo, no tienen el efecto deseado:

“I hope they’re good Havanas, Father,” the alderman said.

“They are,” Don Mariano said.

“Yes,” Agapito said. He nodded, smiling. “We may be back—tell him,” he said to Don Mariano in Spanish. “My friend wishes to thank you as well,” he said to the alderman.

When they were out on the street, Agapito shook Don Mariano by the hand. “Do you see?” he said, happily. “Do you see? There’s money there—in the church. Didn’t I tell you? Didn’t I tell you?”

“Yes,” Don Mariano said. “But they can keep it as far as I’m concerned. I don’t like this. I don’t like the disguises and the politicians.” (37)

Finalmente, el uso del español no sirve sólo para cerrar el acceso a una conversación, sino también para abrirlo, tal como ocurre en el caso de la visita al transatlántico:

When we heard footsteps coming up, Agapito opened the door and stood waiting. The man who came in had a French sailor suit on, too, but it was an officer’s suit— a jacket, and an ordinary hat without a pompon. Agapito shook hands but still looked very sullen. “I wasn’t expecting you,” he said in Spanish.

“You should have,” the man said. “Yes, you should.” He closed the door and looked at me.

“This is my friend,” Agapito said very clearly. “The grandson of my best friends. You can speak as you wish before him.” (75)

Además de marcar el uso del español por parte de los personajes o las particularidades de éstos a la hora de hablar inglés, en la obra hay observaciones sobre las características de ese mismo español tras las que está el conocimiento que el narrador tiene de la lengua. Así lo podemos comprobar, por ejemplo, en la alusión al español que habla Agapito en el transatlántico: “He gave the guard some cigars and said something about the suit that I couldn’t hear very well. Agapito spoke a sort of French—Spanish to the man and I couldn’t understand it clearly, but the guard smiled and shrugged his shoulders” (73)⁸³. Dentro de las fronteras del español que sí entiende, el narrador hace un comentario sobre el que usa su padre: “Still, my father was one of the most vehement in his denunciations of the cigar business. ‘Let them raise the blood to my face in shame,’ he once said, in his correct, intense Spanish, ‘if I permit any of my sons to go into this business! Yes. Let them do that!’” (3-4). Tales reflexiones llegan también al terreno del español escrito⁸⁴:

But the letter was answered right away. The answer came in two days, which meant the manager had sat down to write it as soon as he read our letter, and he had sent it by special delivery. Grandfather rushed over with the letter in the morning. He had been able to read it easily because it was written in Spanish, but he wanted me to know right away. He was so excited that he hadn’t bothered to shave or dress up. The letter said that the manager was going to be in New York that weekend and that we should come to see him any time after two o’clock at the Hotel Waldorf-Astoria in Suite 1002.

I was surprised at the letter—not because it had come so quickly or because of what it said—but because it was written in the same old-fashioned script and had the same spelling mistakes and run-together of words as Grandfather’s letters from his sister in the little pueblo in Spain, and I thought that the manager of a rich, famous man like Manolín should have a very good secretary, or should be able to write better than that himself. I was reassured by the fact that the manager was staying at the Waldorf-Astoria, but then I thought that he might just be faking that, and that maybe he was a servant to somebody who had that suite. Of course, I didn’t say anything about this to Grandfather—he was so happy and pleased—and I tried to keep smiling and nodding my head. (124-5)

⁸³ “Agapito didn’t understand much about this—he knew nothing about the Far East—but he liked the sound of the word “Singapore” in Spanish and always spoke of the Singapore Platinum Mines in telling the story” (59).

⁸⁴ Resulta interesante contrastar la carta con la que en *Fiesta* recibe Ros de su padre en los Estados Unidos y en la que también se hace un comentario sobre el español paterno y sobre su dificultad para expresarse en inglés: “I hope that you had a good trip,” his father’s letter said, “and that you feel a little better, now that you are received, as always, in the warm hearts of your people who love you.” It was written in Spanish—the fluent, moving Spanish that his father wrote so well. “I am going to send you some money as soon as opportunity arises, and I don’t want you to worry about anything. Rest well—” How different this Spanish was from his father’s harsh, rehearsed, and curt English! “—Rest well and for long, and feel that we love you here as you must certainly know now how they love you there. You must be careful, and take things easily. Have confidence in yourself and us. Remember us—call on us—because we think of you every moment. Be certain to give my sincerest remembrances to (All of them here—almost the whole pueblo!) And you receive the warm, true love and most clasping embraces from your father, who—” (73).

La cita anterior no sólo resulta significativa acerca del perfil de Mr. Gómez y del modo en que Alonso lo percibe, sino también en relación con el uso de la lengua por parte del abuelo. Pero donde este último presenta un mayor interés es en lo que podríamos considerar una dimensión esencial del uso del español en el texto, es decir la necesidad que tienen de hablarlo una buena parte de los personajes por no conocer bien el inglés, esto es, el uso del español como manifestación de una limitación o carencia y no como herramienta adicional (según veremos en el caso de Agapito) para hacer negocios. El abuelo, efectivamente resulta representativo de la mayoría de los miembros de la colonia española, de la que el narrador nos dice: “They still considered themselves Spaniards—they spoke little English and never thought of themselves as Americans—but they were bound now by an American life and they felt reluctant to follow a dream alone” (46). Las limitaciones lingüísticas del abuelo quedan pues patentes: “My grandmother spoke only about ten words of English, and my grandfather just a few more” (5). Los efectos de esta falta de competencia con el inglés se ponen de manifiesto en el episodio del bar: “I heard the big man say something to Grandfather that Grandfather didn’t answer. ‘No speak English, eh?’ the big man said, and laughed” (14). El español se convierte, por tanto, en un salvavidas, al igual que, en el plano cultural, todas aquellas formas de sociabilidad que dependen de él, como la sociedad “La España”, que el mismo abuelo presidirá, o el diario *La Prensa*:

“I secured the number myself,” he said, smiling. Grandfather had always been afraid to use the telephone because he spoke so little English. “Of course, there was no difficulty after that. I was calling *La Prensa*,” he said. “I could speak Spanish immediately. I wanted the address of this man,” he said, tapping the letter and nodding wisely. (119-120)

En el otro extremo encontramos a Agapito, que, también en relación con el inglés presenta, una vez más, un perfil notablemente diferente del que muestra el abuelo. Así se pone de manifiesto en la evolución que sigue el personaje en ese aspecto desde su llegada a Estados Unidos:

Agapito, though, had no such fears. He arranged everything. He’d been in America less than two weeks, and he could not have known more than twenty words of English, but he discovered where to buy the ecclesiastical collars and shirts—in Barclay Street, New York—and found out the residence of the Bishop of Brooklyn, which he figured would be the richest parish house in Brooklyn. (31)

Con el tiempo, el personaje mejora su conocimiento del inglés (por lo que ya no tendrá que depender de traducciones como la que tiene que hacerle Don Mariano en su primera aventura) hasta el punto de que llega a sentir que tiene una nueva personalidad, (o más bien un nuevo recurso para fingir personalidades) como ocurre con su segunda

visita al Obispado:

There was a different priest in the rectory this time, but Agapito wasn't too worried about this, because the last visit was months back and he had since grown a mustache. "And, of course, I could talk English now—much more." He felt like a different person—and so he imagined he must look like one. (38-9)

En la medida en que la lengua es presentada como un elemento decisivo en la identidad nacional, el progresivo conocimiento del inglés le va sirviendo a Agapito para orientarse en el complejo panorama cultural norteamericano. De ahí el significado que adquiere el episodio de la entrega de las supuestas barras de platino, que hay que situar muchos años después de la llegada a los Estados Unidos de Agapito y en el que éste se refiere a un individuo cuyo acento y uso de la lengua le dan ya la impresión de extranjero:

Agapito described this one as a little "foreigner" who spoke English with a marked accent. He would not let Agapito into his house, but went quickly back in to get his coat and then walked with Agapito to a dark corner of the street. "Mr. Desmond go to hell! You tell him," he kept saying. "Mr. Desmond go to hell. No more stuff for me! You tell him."

"Certainly!" Agapito kept saying. It was one of the few English words he could say coldly and, he thought, haughtily. "Certainly!"

The little foreign man moved further back into the shadow and reached into his coat for an envelope. He pushed it toward Agapito. "Twelve thousand dollar, there," he said. "For Mr. Desmond. And Mr. Desmond go to hell! No more Mr. Desmond! No more stuff. For me, you tell him."

"Certainly!" Agapito said, even more coldly. He was shocked at seeing so much money, but he wouldn't let the frightened little man see it. "Certainly," he said.

"You go, now," the man said. He pushed him away. "You forget me. Forget my name. You be sure for that! And Mr. Desmond go to hell!" He pushed again, but Agapito had already started to walk off.

Agapito put the money in his pocket, and felt his neck tingling as he walked away. He wasn't afraid of the man, he said, but he had caught the man's fear. (...) He wasn't anything like a gentleman, Agapito said. He couldn't speak English, and he was crude and boorish. (61-2)

Si, como señala el propio autor, la mayoría de los españoles de la colonia apenas hablan inglés y no se sienten americanos, Agapito, contradiciendo una vez más a su comunidad, intenta hablar correctamente, pues piensa que puede ayudarle en su negocio, pero su nivel de competencia viene determinado tan sólo por el modo en que incide en ese mismo negocio y no por ninguna voluntad de integración. En su caso no hay ni rechazo (como en el abuelo) ni adhesión (como en el hermano del narrador), pues Agapito está al margen de esa dialéctica: en Estados Unidos está la fuente de su prosperidad y la única posibilidad del ansiado retiro en Galicia, por lo que, sin llegar a considerarse norteamericano en ningún momento, no tiene inconveniente en celebrar el 4 de Julio y alabar los Estados Unidos, del mismo modo que no tiene inconveniente en fingir distintas identidades regionales o nacionales haciéndose pasar por andaluz, francés, cubano y adoptando las particularidades lingüísticas que se le suponen a cada

uno de estos grupos.

En la novela, pues, el uso del español se muestra, en el caso del abuelo, como medio de supervivencia frente al desconocimiento del inglés de los inmigrantes e igualmente como instrumento de afirmación de una identidad para la que pretenden ganar el respeto de los norteamericanos, pero también, como en el de Agapito, la lengua funciona como estrategia de simulación y control frente al desconocimiento del español de esos mismos norteamericanos, contribuyendo en última instancia, a la confirmación de los prejuicios de éstos.

2.3.6.3. En español en el original.

Junto con las alusiones a su uso por parte de los personajes, uno de los aspectos más destacados de la presencia del español en el texto es la inclusión en éste de expresiones y términos españoles. Ya se ha visto la relación que mantiene en ese terreno *Windmills in Brooklyn* con *Fiesta* y con la novelística de Hemingway y cómo, en parte al menos, esa presencia se puede entender en los términos en los que ha sido interpretada en la obra de otros autores norteamericanos de origen español que, como en la novela, tratan de su condición de inmigrantes y de su integración en los Estados Unidos. Pero el hecho de que fuera en *Fiesta* (y aun antes en los relatos de los años treinta) donde el autor ensayara ya el procedimiento merece siquiera una reflexión acerca del diferente significado que dicho procedimiento tiene en un caso y en otro.

Como ya sabemos, en *Fiesta* el autor aprovechó su propia experiencia personal de joven descendiente de inmigrantes que había visitado brevemente el lugar de origen de su familia paterna para escribir una novela sobre España al estilo de *For Whom the Bell Tolls*. La novela guarda, como se ha visto, numerosas similitudes con la de Hemingway y, por ello, si en la de éste el uso del español era un recurso constante, en la de De Pereda, lo es también, y además exactamente en la misma forma, tanto en los procedimientos particulares como en la frecuencia de aparición de tales términos. La presencia de elementos españoles en el texto no está motivada, pues, por una voluntad de afirmación cultural vinculada a la inmigración, ni mucho menos por la de trasladar al texto una modalidad comunicativa real como el codeswitching o Spanglish como vimos que ocurría en ocasiones en la literatura chicana, y que sería inconcebible en medio de la meseta castellana.

En *Windmills in Brooklyn*, De Pereda repite el modelo, pero con un valor muy distinto al que tiene en *Fiesta*, pues, al no ser, como ésta, una novela “española” según el modelo de *For Whom The Bell Tolls* (en todo caso, como se ha visto, la obra de Hemingway que más influiría en el texto sería *The Old Man and the Sea*) sino una novela sobre inmigrantes, la presencia de la lengua como convención retórica ya no es imprescindible (pues no es necesario, sino de modo parcial y esporádico, darle “color local” al texto) del mismo modo que tampoco el horizonte de expectativas y los lectores son los mismos. En ese sentido, es necesario recordar que en la novela se habla a los norteamericanos acerca de extranjeros tal como viven no en su propio país, sino en el país del lector, es decir de extranjeros que están a punto de convertirse (si no lo han hecho ya) en norteamericanos como el propio lector, lo que puede suponer una cuestión conflictiva por cuestiones de integración. La “diferencia” que implica el uso de extranjerismos no tiene, por tanto, el mismo significado en un caso y en otro, pues en el primero es vista por el lector como un rasgo exótico, mientras que en el segundo puede ser percibida por ese mismo lector como una amenaza, a pesar incluso de la ideología oficial del “melting-pot”.

Así pues, *Fiesta*, con toda su abundancia de hispanismos, es en el fondo una novela plenamente norteamericana, mientras que en *Windmills in Brooklyn* es donde paradójicamente aparece una conciencia más clara de su particular identidad como escritor de origen español, por lo que a pesar de la menor presencia de en ella de hispanismos, estos resultan, por esa misma razón, más relevantes desde un punto de vista cultural.

Como se ha indicado, la presencia de hispanismos en el texto no constituye ninguna muestra de *codeswitching*, es decir, que no refleja un modo de hablar real, sino que tan sólo responde a la voluntad del autor de singularizar y destacar determinados términos y expresiones, para lo cual recurre al uso de las cursivas, al igual que ocurría, de hecho, en *Fiesta*. En ese sentido, hay que señalar que el autor reparte por igual la presencia de términos españoles en el texto entre la voz del narrador (que selecciona las palabras en función de su mayor o menor exotismo) y la de los personajes en cuyas intervenciones el autor intenta también destacar particularidades del habla que translucen aspectos importantes, como la relación familiar, de la cultura española, como en el caso del uso del “thou” familiar por parte del abuelo.

“Get thee out of here,” he said. “Act as if thou art going calmly.” My grandfather always used the familiar “thee” with us, and his voice was calm and easy now, but I could see that he was sweating badly. His hand felt very tight on my shoulder. “Get thyself to the

trolley station. Stand by the trees there and wait for me. No matter how long, I will come. Do nothing but wait for me. I will escape this in some way. I will get out and get to thee. I will escape this and get to thee. In whatever way, I will.

“Without crying, thee!” he said. “Without crying” I hadn’t started to cry yet, but my hp had begun to tremble. I bit my hp and started to shake my head even before he’d finished. “And think well of me,” he was saying. “Think well of me. I did not want this situation for thee. Thou wilt not? Thou wilt not do it?” (15)

De hecho en *Windmills in Brooklyn* se observan fenómenos muy similares a los que se dan en *Fiesta*, y al igual que en ésta, los términos españoles (entre los que habría que mencionar también el 'conquistador' del relato que da origen al primer capítulo y que es eliminado en la novela) aparecen siempre en cursiva (como también los galicismos 'nouveau riche', y 'aperitifs', aunque no el italianismo 'monsignor'), excepto, significativamente, la propia palabra 'fiesta' y alguna otra como ‘mantillas’.

Otro tanto ocurre con ‘majordomo’ (20, 21) hispanismo incorporado al inglés desde al menos el siglo XVI. En ese sentido, al margen del omnipresente 'teveriano', encontramos las siguientes palabras y expresiones: A casa, a casa (167), Alpargatas (126), Americanos (45), Andaluz (24), Así, así (127), Burgueses (174), Dueña (175), Flamencos (161), Golfos (153), Hijo (38, 143, 144, 157), Hombre (12, 13, 18, 72, 73, 94, 133, 140), Jerez (126), La pareja (164), Mi alma (107, 114), Nena (167, 168), Nené (53, 107, 114, 152, 154), Niño (23, 34, 41, 43, 73, 76, 77, 86, 87, 88, 144, 148), Olés (153), Paella (27), Paella a la valenciana (28), Pueblo (44, 124), La Santa (25), Señor (126, 130) Señora (4, 178, 179), Vámonos (76), Vaya (167), Yanqui (46) y Zapateado (160, 161).

Junto a estos términos y expresiones hay que mencionar que se hace alusión a otros, pero sin incluirlos en el texto, alusión que va más allá obviamente de la simple mención al uso del español por parte de los personajes que ya ha sido estudiada: “All this luck, though, ended with the coming of winter. The misery came then, she said, using the Spanish phrase” (110).

Desde un punto de vista léxico, llama la atención en primer término el uso del arcaísmo 'dueña' por 'dama de compañía' o el moderno ‘carabina’ en el capítulo final, que en su versión de 1948, publicada como “My Grandmother’s Nose” lo incluía con la grafía medieval, ‘duenna’, y que podría ser el resultado de las lecturas españolas del autor, pero también, dada la ambientación del relato en Tánger y la presencia de judíos marroquíes, de un eco sefardí transmitido por vía familiar, pues la madre de De Pereda había nacido efectivamente allí.

Una buena parte de los términos españoles incluidos en el texto se refieren a

elementos de la cultura popular española: alpargatas, flamencos, golfos, Jerez, olés, paella a la valenciana, pueblo, zapateado. No menos importancia tienen, desde el punto de vista cultural los adjetivos de procedencia nacional o regional, como americanos, andaluz o yanqui. En otros casos son exclamaciones típicamente españolas como vámonos, y vaya. Dentro de estas últimas habría que incluir los omnipresentes ‘hombre’ y ‘niño’, que nos remiten a un campo semántico especialmente importante como es el de la familia, donde se sitúan junto a ‘la pareja’ y entre otras expresiones como ‘mi alma’ y sobre todo ‘nené’ y ‘nena’, que tienen una importancia especial en el argumento. El acento del primero de ellos es una muestra de las vacilaciones ortográficas del autor en determinados términos, sobre todo si tienen alguna proximidad al francés, pero sin duda alguna forma pareja con el segundo, que el autor utiliza profusamente en *Fiesta* para aludir al personaje de la joven Lota. En *Windmills in Brooklyn*, el término es usado por dos personajes, Agapito (que lo simultanea con ‘niño’) y la viuda Martínez, quien lo mantiene una vez que inicia la relación con el protagonista. Por ello, como signo de intimidad, adquiere una especial relevancia en el momento de la muerte del abuelo, quien hasta entonces se supone que ha llevado una relación totalmente casta y respetuosa con la viuda, pero que sintiendo que va a morir lo utiliza para dirigirse a ella, revelando así que tal relación ha sido de otra índole:

“You must rest,” the widow said. “Don’t say foolish things. Don’t think them. You must rest here. It’s only a faint, Don José. It will pass.”

Grandfather held her hand where she was sponging his cheek. “No, this isn’t foolishness, *nena*,” he said. “You know that. You know I must be home. I must be home.” (167)

Al margen de su propia presencia en el texto resulta de especial interés el modo en que el autor explica el significado de los términos españoles, ya sea explicándolo o traduciendo directamente el término. En ese sentido, hay que tener en cuenta que el autor tiene una conciencia muy clara de que la novela va dirigida a un lector norteamericano medio. Así, términos como ‘americanos’ o ‘yanqui’ no aparecen traducidos, pero ‘andaluz’ sí: “The man said that he was an *Andaluz*, from the south of Spain” (24). En otras ocasiones se trata de términos españoles tan conocidos por el público norteamericano que el autor no los traduce, como, según se ha visto, ‘fiesta’ o, significativamente, el único término taurino que aparece en la obra: “As the car sped by him, the *golfo*⁸⁵ would strike the graceful pose of a bullfighter passing a charging bull with his cape, and the curses of the driver would be his own particular *olés*.” (153)

⁸⁵ El significado de ‘golfo’ ha sido traducido unas líneas más arriba.

Algunas de las palabras aparecen acompañados de una explicación. Esa explicación puede aparecer después del término en cuestión. “He wore *alpargatas*, those rope-soled black slippers that I had seen in so many pictures of Spanish people” (126). “This stupid trick that he’d just played was a variation of a game I’d read about in Spanish novels. It was played by the *golfos*, the street urchins of Madrid, in imitation of the great bullfighters” (153). Esta explicación puede ser ampliada después de la aparición del término español:

My grandfather was in the most stigmatized form of the cigar business—he was a *teveriano* or “junk dealer,” one of those itinerant salesmen who were so scorned by the rest of the trade because they dealt completely in lies: in false labels, false representation of themselves and false merchandise— very cheap cigars for which they secured exorbitant prices. (6)

En ocasiones, sin embargo, la explicación antecede al término: “Don Jacobo, his wife and daughter would bring in the steaming, covered casseroles of pungent *paella*. It was usually made of chicken and rice, with peppers and Spanish sausage, but sometimes there were shrimps added. It was called *paella a la valenciana* then” (28). En ocasiones, lo que antecede al término español es la propia palabra inglesa, sin que se pueda hablar en sentido estricto de traducción: “Mother and the aunts were always worrying about Grandmother’s being alone, particularly in this time when she seemed so removed from them and her old friends. ‘What part of life these bourgeois don’t see, they don’t understand,’ Grandmother said. She used the strong Spanish word *burgueses*”. (174); Otras veces, tras ese mismo término el autor añade una explicación cultural: “‘Please!’ I said, and kept pressing on her shoulder as she tried to sit up. ‘Please, my soul!’ The ‘*mi alma*,’ a term of endearment that I had once heard Agapito use to a Spanish waitress, slipped out without my thinking, and it seemed to touch her because she stopped frowning suddenly, shook her head and laughed, and grabbed both my hands and pulled me down to her” (107-8). En otras ocasiones, finalmente, la explicación cultural va más allá de la simple contextualización de un término:

To the Spaniard, “death, too, is a fiesta,” says V. S. Pritchett, and the important thing here is the special meaning that the word “fiesta” has for the Spaniard, and for Pritchett. A “fiesta” is any gathering held for a special purpose, but most of us forget that the purpose may often be a tragic one; so many Spanish fiestas feature black-hooded figures and the bitter memory of death. (91-2)

Sin duda tales anotaciones tienen que ver con la función de intermediario cultural que el narrador desempeña en la obra y nos muestra cómo el destinatario del texto es un lector norteamericano al que se proporciona no sólo el significado literal del término incluido, sino también el contexto cultural al que pertenece. En realidad, en

comparación con la superabundancia que se daba en *Fiesta*, la simple traducción mecánica del término español es muy rara en *Windmills in Brooklyn*: “That’s the way!” Mr. Gomez said. He made a fist at me. “*Así, así!*” I was surprised at how strongly he said it. (127) o “Yes, we did a good thing,” Grandfather said. He pressed my shoulder. “*La pareja*—the good pair! And now it’s done.” (164).

Una interesante modalidad de traducción es aquella en la que paradójicamente no aparecen el término o la expresión españoles, sino que debemos deducirlos por la traducción (marcada convenientemente por el narrador) que hacen los personajes en inglés:

“Well, no matter,” Don Mariano said—he felt secretly glad that they would not have to deal with the Bishop, this fellow was bad enough—no matter, he still would like to leave these for the Bishop, and he ceremoniously handed over two boxes of cigars. “As a sign of respect,” he said, translating the Spanish expression literally. “Our respect for the Bishop.” (32)

Así, pues, frente a lo que ocurría en *Fiesta*, donde ningún personaje traducía en realidad nada, la traducción tiene una especial importancia en *Windmills in Brooklyn*, debido al contexto de relaciones interculturales en el que transcurre la obra, como reverso del otro proceso que hemos mencionado en el apartado anterior y por el cual se usaba la lengua para interrumpir la comunicación con el entorno anglosajón. La traducción es el hilo que une la comunidad española con ese mismo entorno y el modo en que se gestiona es esencial, de ahí que con frecuencia el traductor elija precisamente no traducir o dar la traducción contraria a la que de un lado o del otro se le pide:

“I will look fine in my coffin,” he said to me in Spanish. “Yes.”
“What did he say?” the man said.
“He said it looks fine,” I told him.
“He looks very good in it,” the man said. “He knows something about tails.”
“Oh, yes,” I said proudly, very proudly. “He used to be a headwaiter.” (156)

“I hope they’re good Havanas, Father,” the alderman said.
“They are,” Don Mariano said.
“Yes,” Agapito said. He nodded, smiling. “We may be back—tell him,” he said to Don Mariano in Spanish. “My friend wishes to thank you as well,” he said to the alderman. (37)

Al margen de estos últimos ejemplos, la alusión que hemos visto más arriba a la traducción “literal” de los personajes nos lleva a una cuestión a la que ya nos hemos referido, como es la del uso, en lugar del término o la expresión españoles, de estructuras inglesas que reflejan esos mismos términos o expresiones. El procedimiento tiene su origen, como ya hemos visto en *For Whom the Bell Tolls*, de Hemingway, con el precedente del “pidgin Italian” de *A Farewell to Arms*. De Pereda lo utiliza aquí proporcionalmente menos que en *Fiesta*, tal como se ha visto que ocurre con otros

procedimientos. Sin embargo es en esta novela o más bien en un texto relacionado con ella donde, por primera vez, encontramos una mención del autor al mismo. Se trata de la versión publicada como relato ("My Grandmother's Nose"), del último capítulo, que, como ya se ha señalado, presenta variantes en el retrato del personaje de la abuela con respecto al texto de *Windmills in Brooklyn*. Allí, la abuela se queja del carácter "burgués" de sus hijas: "'These poor bourgeois fools of my daughters think that we might kill ourselves. You,' she said, in that faultlessly calm English that showed the perfection of forty years care but that still held a Spanish construction, 'because you have lost your girl -and I, because my mind has grown so tired of carrying a dead body...' (1948: 240). Se trata, sin duda de una diferencia notable con respecto a la competencia lingüística de la abuela tal como es descrita en la novela: "My grandmother spoke only about ten words of English, and my grandfather just a few more" (5). Pero sobre todo llama la atención en el fragmento la definición que el autor hace del procedimiento que él mismo ha estado utilizando (y antes que él, Hemingway) con sus personajes españoles: "English (...) that still held a Spanish construction"⁸⁶.

En comparación con *Fiesta*, el procedimiento tiene una presencia menor en *Windmills in Brooklyn*, como también menor es la influencia de Hemingway que determinaba su uso en la novela de 1953 y menor también la necesidad de marcar el ambiente español. A ese respecto es necesario hacer una primera distinción y es que no consideramos como tales construcciones los fragmentos en los que Agapito, como técnica de venta, habla un inglés intencionadamente incorrecto que trasluce o traduce el español, pues en este caso no se trata de un recurso estilístico que busca reflejar en inglés la conversación española, como en *Fiesta* o en las novelas de Hemingway e incluso en otros pasajes de ésta, un recurso que se basa en un lenguaje inexistente, mientras que lo que pretende el autor en este caso no es sino reproducir un modo de hablar real, un inglés incorrecto, pero real, técnica que, sobre todo en textos de carácter paródico, es muy antigua. De hecho, este "Hiawathan English" real acaba siendo parodiado por los propios norteamericanos: "I heard the big man say something to Grandfather that Grandfather didn't answer. 'No speak English, eh?' the big man said,

⁸⁶ Se ha señalado que el procedimiento no obedece, como en el uso del codeswitching en textos literarios, a la voluntad de reproducir el lenguaje coloquial común. Sin embargo, aquí es necesario hacer una matización, pues, aunque en la obra aparezcan en conversaciones en español, es posible que los inmigrantes españoles utilizaran este tipo de construcciones a la hora de hablar inglés. Desde luego, en la comunicación escrita debía ser bastante frecuente, según indica Galasso a propósito del inglés utilizado en *La Prensa* cuando dice "*La Prensa's* use of English is at times not standard and/or a direct translation from Spanish" (2008: 180).

and laughed” (14).

En la novela, el autor parece seguir además una serie de pautas. En primer lugar no utiliza ese recurso precisamente en las conversaciones de las salidas en las que interviene Agapito. Con una excepción significativa: la conversación entre el abuelo y el narrador mientras esperan el regreso de Agapito al bar del puerto, excepción que se debe a otro criterio permanente a lo largo de toda la obra y es el mantenimiento del uso de la segunda persona del singular cuando el abuelo habla con el nieto: “My grandfather always used the familiar ‘thee’ with us.” (15) “‘We were the brave ones before. We must be much more now. Thou and I,’ he said, with the familiar ‘thou’. ‘The good pair!’” (142). En ese sentido hay que recordar que el uso del pronombre tiene, como señalaba Fenimore, un doble significado solemne y familiar que no se condice con el sesgo folklórico que De Pereda parece querer imprimir a determinadas estructuras. A ello hay que añadir que el autor parece mostrar una cierta conciencia funcional al administrar el uso de la técnica en cuestión, por la que, por ejemplo, limita su uso a la conversación de episodios relatados por él, pero no cuando en una conversación con un personaje (como es con frecuencia el caso de Agapito) éste relata a su vez una historia, relato en el que ese sesgo folklórico al que nos hemos referido no tiene ninguna función.

Reaparecen así en el texto estructuras similares a las de *Fiesta* en las que se adivina el fondo español por debajo incluso del inglés correcto.

“Let them raise the blood to my face in shame,” he once said, in his correct, intense Spanish, “if I permit any of my Sons to go into this business! Yes. Let them do that!” (3-4)

“One has to dance to the song they play” (6)

“I know that. I’m in accord with you. But not in front of the boy, please! Not in front of the boy, woman.”

“The boy knows it!” (7)

“We’ll take the boy with us, yes?” (8)

I tried to convince Agapito, but he smiled very openly now and pressed my shoulders. “Young one!” he said. (55)

“Thank you,” he said and added very seriously. “Many thanks. I assure you, though, that I will sell the cigars this afternoon. (77)

“Much thanks!” he said. “I do want you to. Yes, I will need your help.”

She patted my cheek as we stood at the open door. “Until tomorrow, nené!” (114)

Como se puede observar, la presencia del español es, debido a los condicionantes mencionados, mucho más tenue en *Windmills in Brooklyn* que en *Fiesta*, en correspondencia con el sentido que la primera guarda dentro de la evolución de la actitud de De Pereda hacia su identidad española. Después de la superación del conflicto “hombre partido”, el autor no percibe esa identidad como una amenaza que se impone a él, como en el caso de *Fiesta* (donde Ros es un extranjero que se siente desplazado y en cierto modo amenazado en España), sino que en este caso es él quien, como americano

que escribe sobre españoles emigrados, la maneja a su gusto y los extranjeros inermes y desconcertados son ahora los propios españoles, pues no se trata de los terribles españoles mesetarios que organizaban espectáculos crueles, sino pobres gentes que, según alababa el autor en los relatos de March, son tratados como tales, es decir, no con rencor, sino con ternura, y su lengua no avasalla al protagonista (ni al lector) con su omnipresencia, sino que, por el contrario, como el conjunto de la colonia de españoles en la ciudad de Nueva York, sólo aspira a dejar un discreto testimonio de su existencia

2.3.6.4. Texto híbrido y traducción.

Fruto de la trayectoria vital y literaria que se ha detallado en la segunda parte de este estudio, *Windmills in Brooklyn* presenta una serie de particularidades que, más allá de su función estrictamente literaria, añaden a la novela un interés desde un punto de vista lingüístico, pero, sobre todo, traductológico.

Se trata de una novela escrita en inglés y ambientada en un medio lingüístico anglófono, Nueva York, y, sin embargo, consiste en su mayor parte en conversaciones de unos personajes, hablantes nativos, que sabemos que se comunican entre sí en español. Tal circunstancia no supondría en principio un inconveniente a la hora de traducir al texto a cualquier lengua, pero al hacerlo al español sí plantea algunos problemas, pues el texto de la novela constituye implícitamente la traducción de un texto oral español (que sólo aflora ocasional y muy superficialmente en la inclusión en el texto inglés de términos españoles o en el uso de términos o estructuras morfosintácticas inglesas que se asemejan a las del español) por lo que traducir la novela significaría en definitiva sacar a la superficie ese "subtexto", y revertir la traducción que está implícita en él. En ese sentido, se asemejaría al procedimiento conocido como "back translation" (Chan 2004: 21), utilizado ampliamente en el ámbito de la investigación intercultural habitualmente para la comprobación de la competencia lingüística de los hablantes y en general de la calidad de las traducciones, pero que en este caso tendría un sentido muy distinto⁸⁷. En realidad, aunque se trate de un texto oral

⁸⁷ El procedimiento ha sido utilizado para evaluar la competencia lingüística de los hablantes, especialmente inmigrantes, sobre todo en el ámbito de las ciencias sociales: "Back translation essentially entails re-translating a document from the target language back into the source language, on the premise that if the original translation was accurate, the translation back into the source language should be nearly

hipotético, se asemejaría más a lo que Chan denomina "source-equivalent translation" (Chan 2004: 212) que consistiría en la reconstrucción del texto sobre el que se ha hecho una traducción literaria y que requeriría por parte del traductor, más que de competencia lingüística, de capacidad para el análisis filológico⁸⁸.

Además, este tipo de traducción plantea un problema adicional, pues, al traducir al español no solamente el texto inglés (que, por sí mismo constituye, como hemos visto una traducción del español), sino el elemento lingüístico hispánico que se deja traslucir bajo el inglés, se acabaría eliminando el carácter híbrido y multicultural del texto, que adquiriría, desde ese punto de vista, un valor completamente diferente. En ese sentido, conviene volver aquí sobre las teorías de la traducción sobre el "bilingüismo radical" de Mehrnaz y de "traducción resistente" de Venutti, en las que Cutter se apoyaba para utilizar la traducción simplemente como metáfora de su interpretación de la novela étnica norteamericana, pues traducir una "traducción resistente" a una sola lengua acabaría eliminando el bilingüismo y su radicalidad.

Sin duda, esta contradicción no es sino el resultado de la propia debilidad que acarrea a la teoría de Cutter el estar basada en el uso de la traducción como metáfora y, por tanto, en su desinterés por la traducción como tal. Otros críticos, sin embargo, precisan más la cuestión, como Schäffner y Adab quienes avanzaron el concepto de "texto híbrido": "a text that results from a translation process. It shows features that somehow seem 'out of place'/'strange'/'unusual' for the receiving culture, i.e. the target culture." (1997: 327). Sin embargo ambos autores hacen una distinción "between the true hybrid, which is the result of positive authorial and/or translatorial decisions, and the inadequate text which exhibits features of translationese, resulting from a lack of

identical to the original document (...) As described in the literature on cross-cultural research, back translation involves asking a bilingual to translate the original text to the target language and then having a different bilingual translate it back to English. The two English versions are then compared, and points of disagreement are used to identify problems in the initial translation. The forward translation is then modified accordingly. The process of creating a back translation and comparing it with the source document is repeated until the source document and back translation agree" (Second Language Testing, 2007: 1 y Brislin 1970).

⁸⁸ Tal sería el caso de la transmisión de la novela de Jan Potocki *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, escrita originalmente en francés, y publicado fragmentariamente en esa lengua a comienzos del siglo XIX, una obra cuya única versión completa se conservó gracias a una traducción al polaco que Edmund Chojceki hizo de una copia francesa. Las traducciones francesas que se hicieron con posterioridad incluyen los fragmentos y la retraducción del texto de Chojceki. Otro caso conocido es el de la traducción al inglés que publicó en 1903 Mark Twain de la traducción francesa de su relato *The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County*, acompañada de ésta y del original inglés.

competence.” (1997: 327)⁸⁹. Aún hay algún crítico que ha aproximado más la definición a lo que encontramos en nuestra novela: "The hybrid text is a product of a voluntarily incomplete translation process. Hybrid texts are produced by writers who want to highlight their position between cultures, creating a new site of individual and collective expression. Hybrid texts are defined as those texts which use 'translation effects' to question the borders of identity". Así lo plantea como es el caso de Sherry Simon (2001: 217), quien a pesar de no entrar, de nuevo en el problema de la traducción de los textos híbridos ofrece, sin embargo una explicación mucho más útil de la relación que el texto híbrido tiene con la traducción por medio del uso consciente de los que llama "translation effects". Es esto lo que ocurre en *Windmills in Brooklyn*: De Pereda, como Hemingway antes que él, recurre a un "efecto de traducción" dejando voluntariamente incompleto el proceso de traducción para destacar su ubicación entre las dos culturas.

El problema, sin embargo, sigue en pie: ¿cómo traducir textos híbridos? y sobre todo ¿cómo traducirlos a una de las lenguas que los constituyen?

La teoría de la traducción no parece haber avanzado más allá de la constatación del problema. Como señala Rouzgar (2007):

Interestingly here falls a paradox: translating is both a hybridizing, and at the same time a dehybridizing, source of text production. While a foreignizing approach (...) results in a hybrid text, so rarely, however, does it occur, leaving the way open to those with a domesticating approach to translation. (...) Further, the general trend is toward domestication. Traditionally, good translations have been supposed to resemble most to original target language texts. Hence both the translators and publishers, if not the readers, are more inclined toward domestication than foreignization. (63)

En realidad, tal vez se trate de un problema no estrictamente traductológico, sino cultural o incluso ideológico, pues culturales e ideológicas son en el fondo las raíces de conceptos como "texto híbrido", "traducción resistente", "bilingüismo radical", etc. y, por supuesto, la concepción del traductor como mediador cultural (Valero Garcés 2005). En ese sentido se puede aún añadir una pregunta más a las anteriores: ¿está el traductor de un texto híbrido efectivamente mediando entre dos culturas o, por el contrario, está revirtiendo hacia el monólogo cultural el texto híbrido escrito por quien realmente ejerció como tal mediador?

Desde luego, el texto híbrido no puede ser por definición intraducible, por mucho que, al estar basado en la constitución lingüística del texto, entre, con la poesía y otras modalidades discursivas altamente dependientes de esa misma materia lingüística, en

⁸⁹ Una parte de la bibliografía sobre la traducción de textos híbridos se ocupa del inglés internacional usado en foros e instituciones como la Unión Europea. La cuestión, que plantea sus propios problemas, ha sido estudiada por Nien-Ming Ch'ien en un reciente y valioso libro: *Weird English* (2004).

una zona de traducción, cuando menos, problemática. Por ello, tal vez la única forma de mantener ese carácter híbrido, multicultural o, por utilizar las palabras del propio Pereda, "partido" (que constituye sin duda un elemento irrenunciable de su valor literario) del texto híbrido al traducirlo a una de sus lenguas constitutivas, consista simplemente en explicarlo, es decir, en añadir al texto de la traducción, en este caso al español, el aparato informativo necesario para que el lector pueda apreciar aquellas marcas lingüísticas y culturales que la traducción ha borrado.

Más allá de los mencionados problemas metodológicos, la traducción del texto de De Pereda no plantea problemas traductológicos especialmente complejos. No obstante, hay que recordar que no se trata de traducir sin más (como podría ocurrir, pongamos, a un traductor francés) en una lengua estándar y literariamente aceptable, sino de infundir en el texto de la traducción aquellos matices que lo acerquen en lo posible al hipotético original perdido del que el texto es traducción, intentando reproducir así, en lo posible, el habla de un grupo de emigrantes españoles de comienzos del siglo XX. Esa tarea de reconstrucción del texto encuentra, sin embargo, numerosas dificultades, por no existir estudios contemporáneos sobre los usos lingüísticos de los españoles de la época, más allá, claro está, de los que se refieren a variedades dialectales. Tales variantes dialectales, además, no son fáciles de deducir a partir de la información que sobre los personajes nos da el autor, quien, como hemos visto en relación con el acento impostado de Agapito, es plenamente consciente de la cuestión:

As soon as the important-looking gentleman was alone, Agapito had brought his drink over and introduced himself. The man said that he was an Andaluz, from the south of Spain, and Agapito said, "How wonderful!" that he, too, was from the south of Spain. Actually, Agapito was from Galicia, on the northern coast, as his marked regional accent plainly showed, and the way to get an idea of his brashness is to imagine a young man from the heart of New England approaching a Texan, and saying, after introductions, "How interesting! I'm from the South, too," in a marked New England twang. (24)

Sabemos que Agapito es gallego, aunque se haga pasar por andaluz en ese pasaje, y cubana es la viuda Martínez; Manolín es asturiano, y de la familia del narrador sabemos solamente que sus abuelos son españoles y que su madre nació en Tánger, mientras que, en relación con el padre y dado el consecuente autobiografismo del autor, nada impide asociarlo al espacio de Mozares, en la provincia de Burgos. Este aspecto de la novela debe ser igualmente tenido en cuenta, para evitar un peligro de signo contrario, como sería el de imprimir en la traducción un dialectalismo artificial, que sería imposible mantener con coherencia en el caso de otros personajes, como Mr.

Gómez, que aparecen aludidos genéricamente como españoles⁹⁰. Por otro lado, el dialectalismo estricto sería completamente ajeno a la visión que de la cultura española tiene el autor, es decir, la creencia en la existencia de una única identidad española por encima del origen de los aspectos más típicos de esa identidad, ya se trate del baile flamenco o de la paella a la valenciana. Si bien es verdad que el autor no se olvida de recordar la diversidad cultural de España y, en su caso, la diversidad dialectal del español, lo que sí es cierto es que hay una decidida presión hacia una visión unitaria de la cultura y la lengua, aun a cuenta de forzar y eventualmente deformar la verdadera naturaleza de tales elementos culturales. Se trata en definitiva de un fenómeno típico de la emigración (que se manifiesta en la novela en el espacio común de “La España”) por el que se tiende a subrayar la dimensión “nacional” de la cultura propia como seña de identidad frente a la cultura del país de acogida, sobre todo si ese país son los Estados Unidos donde están igualmente representadas (y no menos distorsionadas, hay que suponer) diferentes culturas nacionales⁹¹. Algo similar ocurre, entendemos, en el plano lingüístico, donde el español funciona como aglutinante cultural y seña de identidad frente al entorno anglosajón, y no sólo entre los españoles, sino también entre éstos y los latinoamericanos, propiciando además una hibridación cultural entre unos y otros que se manifiesta en periódicos o espectáculos como los que aparecen aludidos en la novela y que están dirigidos genéricamente, más allá de su origen regional o nacional, a todos los individuos de lengua española de la ciudad de Nueva York⁹². Por ello, el traductor de *Windmills in Brooklyn* ha de tener en cuenta, creemos, la necesaria verosimilitud del español en las conversaciones de los personajes, pero también los límites de esa misma verosimilitud precisamente en función del status que el autor quiso dar al español en la novela.

⁹⁰ “The man who answered our knock looked just like a photograph of a Spanish peasant. He was an old man with a bright, clean hard face that was well sunned. He had on a beret, a blue shirt open at the neck, and his neat black pants were held up by a sash. He wore *alpargatas*, those rope-soled black slippers that I had seen in so many pictures of Spanish people” (126).

⁹¹ Un fenómeno similar se puede observar en los Estados Unidos en la aglutinación en movimientos como La Raza de hispanos de orígenes nacionales muy diversos.

⁹² Esa es la tesis principal del trabajo de Galasso (2008).

3. Felipe Alfau y *Locos*

La figura de Felipe Alfau (1902-1999) empezó a ser conocida gracias al éxito tardío de su novela *Locos*, obra capital del autor que le ha granjeado un lugar de cierta relevancia en la historia de la novela del siglo XX. La particular consistencia de sus personajes y la no menos particular relación que mantienen con el autor, así como la laberíntica estructura que se deriva de ambas y la autorreflexividad del relato han sido los aspectos de *Locos* que han recibido una mayor atención por parte de la crítica, desde la que se ha tendido a presentar al autor nada menos que como precursor de la novela posmoderna.

Mientras que Paul Nathan lo considera “an anticipation of postmodernism” (57) y Sweeney “inventor” del posmodernismo (“Aliens, Aliases...” 207), aplicándole el paradójico marbete de “Early postmodernist” (“Aliens, Aliases...” 208), Stavans utiliza otro calificativo no menos paradójico como es el de “Pre-postmodern” (*Riddle* 118). Para este último, Alfau es un “eslabón, gozne que comunica a autores modernistas con posmodernistas (entendidos los dos términos en el sentido anglosajón” (“Contra el olvido” 174), una idea en la que ha insistido afirmando en el mismo lugar que *Locos* “es al mismo tiempo una profecía y una síntesis, avance de lo que vendría y resumen de lo pretérito” (174). Desde esta perspectiva, la crítica ha tendido a ver en Alfau un contemporáneo en el pasado, como ha recalcado el propio Stavans: “The issue is not really to contrast and compare Alfau with those who came before him, but to finally place him among the living, his contemporaries and successors.” (Stavans 143: 22). De la relación con esos contemporáneos Stavans ofrece, de nuevo, una explicación paradójica, pero poco concluyente: “Since very few read him between the end of the Second World War and the late eighties, how could we recognize his style in, say, John Barth, Robert Coover, or Thomas Pynchon? And yet, how could we not?” (*Art and Anger* 150). A los citados por Stavans habría que añadir otros autores con los que se le ha comparado (salvando, de nuevo, la casi insalvable cuestión de la cronología y la influencia) como Calvino, Péc, Cortázar, Borges, Nabokov, a los que Sweeney (“Aliens, Aliases...” 207) ha añadido además, muy acertadamente, el nombre de Flann O’Brien.

Sobre esa tendencia a la caracterización de Alfau como protoposmoderno (por añadir un término más a la lista) hay que decir que se produce precisamente en la década de los 80, años en los que empieza a tomar forma y a generalizarse el propio

concepto de *postmodernism* en la crítica literaria, lo cual explicaría la aplicación de ese calificativo a Alfau como resultado de la voluntad de encontrar un precursor que todo movimiento o corriente literaria genera. Sin embargo, la caracterización retrospectiva no sólo no resuelve la cuestión, sino que, en cierto modo, obstaculiza su solución. Quizá haya sido esa dificultad a la hora de describir adecuadamente la obra de Alfau la que haya provocado un cierto reflujo de la crítica en torno a sus textos entrado ya el siglo XXI, y no sólo, como señala Scott (12), por la manifiesta “incorrección política” del autor.

Lo cierto es que de la unánime celebración del postmodernismo *avant la lettre* de Alfau se ha pasado en los últimos años a su consideración desde otras posiciones críticas. En ese sentido, una aportación importante ha sido la tesis de máster de Joseph Scott (2005), que ha preferido explicar la obra de Alfau en el contexto del *modernism* (en un sentido anglosajón), en lugar de forzar su adscripción, aun como precursor, al posmodernismo. Pero Scott (quien, a diferencia de Villeneuve, no ha extendido su análisis a los *Old Tales from Spain* y a *La poesía cursi*) tampoco parece haber escapado a la tentación de proyectar hacia adelante la obra de Alfau al presentarlo nada menos que como precursor del realismo mágico latinoamericano.

Esta caracterización de Alfau no debe sorprender, ya que, siguiendo una importante corriente dentro de la crítica, lo habitual en los últimos años ha sido enmarcar su obra dentro de la literatura hispana de los Estados Unidos (así por ejemplo en los casos de Galasso o el propio Stavans), una visión bastante problemática, como inexacta era la ubicación en un contexto exclusivamente universal y cosmopolita por parte de la crítica favorable a su adscripción al posmodernismo. Aunque el origen dominicano de la familia Alfau y sus vínculos de distinto tipo con las dos publicaciones más emblemáticas de la prensa norteamericana en lengua española de la época como *La Prensa* (1913-1963) y *Las Novedades* (1876-1918), parecerían avalar esa inclusión, el análisis de sus textos (no hace falta más que leer algunos poemas y entrevistas del autor para convencerse) la contradice abiertamente.

Eso no significa que la caracterización de Alfau en ese terreno sea tarea fácil, sino todo lo contrario. Si algo distingue a la familia de Alfau, tal como se deduce de los datos biográficos que aportamos en el presente estudio, es la vida seminómada que llevó hasta su establecimiento definitivo en Estados Unidos, donde el autor, que hasta entonces había vivido exclusivamente en España, adquirió y perfeccionó la lengua y acabó adoptando la ciudadanía norteamericana. Pero, más allá de su vinculación con las

publicaciones mencionadas y de sus relaciones con otros familiares dominicanos residentes en el país, Alfau no parece haberse integrado nunca en ninguna institución, centro o movimiento de carácter hispano o panhispánico, algo a lo que debió contribuir sin duda la tendencia al aislamiento social con tintes misantrópicos que parece haber mostrado a lo largo de toda su vida.

Sea como fuere, lo cierto es que las circunstancias vitales de Alfau parecen haberlo predispuesto a una experiencia problemática de la cuestión de la identidad en su doble vertiente individual y colectiva, tal como se pone de manifiesto ya en *Locos* (cuyo título original no era otro que *Madrileños*) y no sólo, implícitamente, en el papel que los personajes tienen en la obra, sino también de manera explícita en la biografía de algunos de ellos. Alfau parece encontrarse en tierra de nadie en lo personal, pero también en cuanto a su identidad cultural, por sus circunstancias familiares y su condición de desplazado, a lo que habría que añadir el hecho de la única comunidad cultural en la que podría considerarse integrado, la de los españoles residentes en los Estados Unidos, sería pronto absorbida por el conglomerado cultural hispano, con el que el autor, sin embargo, jamás llegó a identificarse.

En ese sentido, la búsqueda de las claves culturales en las que se mueve Alfau autor debe hacerse, a nuestro juicio, no tanto en el espacio cultural hispánico de los Estados Unidos, sino, por el contrario, en el de la herencia española que recibe el autor, por muy conflictivo que sea el modo en que vive esa misma herencia, ya que es esta la que actúa en el interior de sus obras proporcionándoles imágenes, tópicos y modelos literarios (desde Cervantes a Campoamor), de tal modo que, incluso como recuerdo, la presencia de la cultura española y de España tiene tanto peso en su obra que si hubiera que ubicarlo en algún espacio cultural debería en el español.

El hecho de que, con excepción de *La poesía cursi*, escribiera sus dos novelas más importantes en inglés no contradice lo anteriormente expuesto, sino que, en todo caso, más que considerarlo como autor norteamericano de origen extranjero (como tantos otros en la literatura norteamericana moderna, incluido el propio Pereda) habría que incluirlo en la categoría de autor español de expresión inglesa, en la que coincidiría con autores como Telesforo de Trueba, Agustín de Llanos y, sobre todo, José María Blanco White.

El que Alfau no haya sido interpretado hasta ahora en esos términos se ha debido, a nuestro juicio, a su problemática ubicación entre la cultura norteamericana y la española, pero también a la inexistencia de una crítica ajena a cualquier tipo de agenda

político cultural y abierta, por el contrario, al estudio específico de la cultura de los españoles residentes en los Estados Unidos.

Por todo ello, en el presente estudio nos hemos propuesto analizar sin prejuicios críticos la obra de Alfau y describir el contexto en el que se realmente debe ser situado. Para ello, comenzamos con una exploración de la biografía del autor y su familia que entendemos más exhaustiva que la que se ha llevado a cabo hasta ahora y que, como se verá, arroja datos ciertamente significativos y esclarecedores de muchos aspectos de la obra de Alfau. El estudio se centra después en su novela *Locos* (1936), sobre la que, como hemos indicado, se asienta la consideración literaria del autor y que, por estar ambientada en España, constituye, sin duda el texto más relevante a la hora de sacar a la luz la huella de la cultura española en su obra. Por esa razón no sólo hemos estudiado aquellos aspectos formales más llamativos y polémicos de la misma, sino que, junto a un estudio sobre la imagen de España en el texto, hemos intentado relacionarlos con una tradición literaria española que arranca en la Edad Media y se proyecta hasta la novela de vanguardia.

3.1. Vida de Felipe Alfau.

Las escasas noticias biográficas que se tienen de Felipe Alfau proceden en parte de las que el propio autor comunicó a Ilan Stavans y que este publicó en el número monográfico de la *Review of Contemporary Fiction* (1993), los artículos, recogidos en el mismo número, de Chandler Brossard, Toby Talbot, Charles Simmons, Doris Shapiro y Steven Moore, que trataron al autor en distintos momentos de su vida, así como de algunas de las pocas entrevistas que accedió a conceder con motivo de la publicación de sus obras en España. Pero, como señala el crítico Fernando Valls, “reconstruir su biografía, la historia de sus textos, es recomponer un puzzle que ha perdido ya bastantes piezas” (Valls). El autor nunca parecía tener mucho interés en dar información sobre su vida o la de su familia, que suele aparecer basatante distorsionadas en las mencionadas semblanzas biográficas del autor⁹³. Sin embargo, la consulta de distintos medios nos ha permitido reconstruir una parte importante de ambas.

⁹³ IS: As you know, I have been interviewing friends you had a long time ago because I am contemplating the idea of writing your biography./FA: A waste of time. My life doesn't have anything out of the ordinary. (Stavans, “Anonymity” 147)

Felipe Alfau Galván nació en 1902 en Barcelona (según afirma el propio autor, aunque otras fuentes mencionan Guernica como lugar de nacimiento) y era hijo de Antonio Abad Alfau Baralt (1847-1919) y de su segunda mujer, Eugenia Galván Velasques (1864-1940), ambos de origen dominicano⁹⁴. La genealogía familiar, en la que se entremezclan constantemente los apellidos de distintas familias ilustres de la vida política e intelectual de la República Dominicana, presenta algunos datos de interés. De su primer matrimonio, con la española Encarnación Pérez Fiol, Antonio Abad Alfau Baralt tuvo al menos dos hijas María Alfau Pérez (1876-) y Carmen Alfau Pérez (1883-), que casaron, ambas en 1901, con sendos hermanos, Manuel de Jesús y Luis Arturo Galván Velasques, hermanos que lo eran también de la que habría de convertirse en la segunda mujer del padre del autor: Eugenia Galván Velasques. Los tres eran hijos de Manuel de Jesús Abreu Galván (1834-1910), conocido político y periodista dominicano y autor de la famosa novela indigenista *Enriquillo* (1879), quien, durante la Guerra de Restauración (1863-1865) habría de alinearse con los partidarios de la reincorporación de la República Dominicana a España. Entre estos partidarios se encontraba asimismo Felipe Benicio Alfau (1819-1878), padre de Antonio Abad y abuelo, por tanto, del autor, quien, tras el fracaso de la reanexión emigró a España, muriendo en Sevilla en 1878 como gobernador militar de ciudad. Uno de sus hijos, Felipe Alfau Mendoza (1845-1937), hermanastro de Antonio Abad Alfau, siguió asimismo la carrera militar, llegando a ser Alto Comisario en Marruecos y Capitán General de Cataluña entre 1915 y 1917.

Del segundo matrimonio de Antonio Abad Alfau nacieron el autor y sus cinco hermanos: Jesusa (1888-1943), Alfonso Luis (1892-1963), José (-1937), Rafael (1894-1972) y Monserrat (Monna o Moncita) (1899-1989), todos ellos mayores que el autor, que nació, de hecho, cuando su padre contaba ya cincuenta y tres años de edad. Brossard menciona asimismo una hermana que falleció durante su estancia en Guernica y cuya tumba, al parecer, buscó el autor durante el viaje que hizo a España en 1958.

José fue el único de los hermanos que quedó en España, donde siguió la carrera militar. A comienzos de los años treinta estaba destinado en Canarias, pero, trasladado a

⁹⁴ Los datos biográficos de la familia Alfau proceden de las siguientes fuentes: ancestry.com (<http://ancestry.com>); newspapers.com (<http://www.newspapers.com/>); readex.com (Hispanic American Newspapers, 1808-1980); (<http://www.readex.com/content/hispanic-american-newspapers-1808-1980>); Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España (<http://hemerotecadigital.bne.es/index.vmd>); Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica (<http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/busqueda.cmd>); Biblioteca Virtual de Defensa (<http://bibliotecavirtualdefensa.es/>); Portal de Archivos Españoles (<http://pares.mcu.es/>).

la Península con el grado de comandante a principios de 1936, murió, al parecer, en Paracuellos del Jarama el 3 de octubre de 1936, tras una de las sacas de la cárcel Modelo de Madrid, un hecho que debió influir en los juicios del autor sobre el conflicto⁹⁵.

Alfonso (que aparece en un manifiesto de viajeros de 24-12-1912 como “periodist” con 20 años) figura ya como residente en 1920, apareciendo registrado en el censo como profesión “writer”. Más adelante lo encontraremos como “photographer”, “druggist”, y en 1936, tras haber vivido en Boston y hasta 1936 en Canarias (lugar donde entonces estaba destinado su hermano José) como dedicado al “import”, hasta que 1941 como empleado del “Spanish Language Center”, entonces el principal centro de enseñanza de Lenguas en la ciudad de Nueva York⁹⁶.

De Rafael consta que nació en Filipinas y que era, por tanto, el único ciudadano norteamericano por nacimiento de toda la familia. Curiosamente es el primero en trasladarse a los Estados Unidos, en 1913, cuando sólo contaba dieciocho años⁹⁷, apareciendo entonces registrado como “merchant”. En el Censo Federal Norteamericano de 1920 figura como profesor en un “Language Institute”, quizá en el mismo “Spanish Language Center” en el que más tarde trabajaría el propio Alfonso⁹⁸. Trabajó como Profesor de Español hasta el final de su vida⁹⁹.

Monserrat Alfau casó en 1923 con el pintor catalán Rafael Sala (1891-1927), quien, junto con su amigo Felipe Teixidor (1895-1980), había salido de España a finales de 1918, afincándose respectivamente el primero en Nueva York y el segundo en México. A este último país se trasladó en 1925 el matrimonio, que tendría una importante implicación en la vida cultural de esos años, siendo Monserrat estrecha

⁹⁵ Véase Juan Arencibia de Torres. *Canarias y los militares: un siglo de historia*. Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife, 1994. 389. Por otro lado, el *Diario Oficial del Ministerio de Defensa Nacional*, lo incluye, el 31 de enero de 1938, en una lista de oficiales sublevados, mientras que el *Boletín Oficial del Estado* del 14 de febrero de ese mismo año concede una pensión a su mujer, Carmen Machado Díaz, aunque no de viudedad, por lo que o bien no había muerto aún o, lo más probable, su muerte no había sido confirmada todavía. Beatriz Comella, en *Josemaría Escrivá de Balaguer en el Real Patronato de Santa Isabel de Madrid, 1931-1945*. Madrid: RIALP, 2010. 232, n. 133, señala sin embargo que Carmen Machado ingresó como monja agustina el 19 de diciembre de 1940 y que su marido había muerto durante la guerra. La noticia sobre su fusilamiento en Paracuellos del Jarama la da Rafael Casas de la Vega en *El Terror: Madrid 1936. Investigación histórica y catálogo de víctimas identificadas*, Madrid: Fénix, 1994.

⁹⁶ En un anuncio de *La Prensa* del 20-6-1920 lo encontramos como director de la conocida academia de idiomas Cortina, de Nueva York.

⁹⁷ Como dirección en el país de origen, da la de su padre Antonio Alfau en Madrid.

⁹⁸ En su ficha de reclutamiento de 1917, en la que declara tener como profesión “writer”, dice haber hecho dos años de servicio militar en España. En un directorio de 1942 figura como profesor en una “Arsuna School of Fine Arts”, en Santa Fe.

⁹⁹ En el *Alamogordo Daily News* de 24-5-1965 se dice que había llegado a Santa Fe “from a professorship in a University in Spain”, pero no tenemos constancia de que enseñara en ninguna universidad española.

amiga, entre otros, de los fotógrafos Tina Modotti y Edward Weston, el cual la retrató en numerosas ocasiones¹⁰⁰. Cuando Sala murió, Monna se casó con Teixidor, que habría de ostentar importantes cargos en los gobiernos mexicanos en años posteriores. Mientras trabajaba en el servicio de bibliotecas populares, colaboró con él en distintos proyectos editoriales de la editorial Porrúa¹⁰¹, publicando posteriormente en los años setenta y ochenta distintas traducciones para esta editorial¹⁰². En su entrevista a Ilan Stavans, el autor menciona el proyecto, finalmente abandonado, de que Monserrat tradujera *Locos* para la editorial mexicana.

Del padre del autor consta en el Archivo Histórico Nacional que era Abogado (Doctor en Derecho Civil y Canónico) y que había trabajado en la administración dominicana durante la anexión y en la administración colonial española de Puerto Rico, aunque nos consta que perteneció toda su vida al Cuerpo de Inválidos del Ejército, en el que alcanzó, en fechas próximas a su muerte, el grado de coronel¹⁰³. Sabemos que fue Diputado por Puerto Rico (había nacido en Mayagüez) en el Congreso en al menos dos ocasiones (1891-2 y 1893-5)¹⁰⁴. En cualquier caso, el autor se refiere a la vida familiar en esos años como “a life of wandering in the Philippines, the Caribbean and several cities on the Iberian Peninsula” (Stavans, “Anonymity” 149). El nacimiento de uno de los hijos en Filipinas en 1895 sugiere que Alfau Baralt pudo haber ejercido algún cargo en el archipiélago en esos años¹⁰⁵. En cualquier caso, para 1899, fecha del nacimiento

¹⁰⁰ Véanse apéndices.

¹⁰¹ *Ex libris y bibliotecas de México, Anuario bibliográfico mexicano y Bibliografía yucateca*. Véase Luis González y González. *La vuelta a Michoacán en 500 libros*. Michoacán, 1994. 10.

¹⁰² “Monserrat Alfau, escritora infatigable, con 56 años de difundir, aquí, a los clásicos”. *Unomasuno* 19-3-1979. Citado en *Diccionario de escritores mexicanos. desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. Vol. 4. México DF: UNAM, 1988. 285.

¹⁰³ Archivo Histórico Nacional, ES.28079.AHN/72.1//ULTRAMAR,5101,EXP.3. El nombre de Antonio Abad Alfau Baralt aparece con frecuencia en la prensa militar de esos años, ya que formó parte durante toda su vida del Cuerpo de Inválidos del Ejército, al parecer a causa de algún tipo de herida recibida, según *El año de la Infantería* (1901 I, 363) en los “Sucesos de Madrid (1866)”, probablemente los combates callejeros que se produjeron en la capital tras la sublevación del Cuartel de Artillería de San Gil el 22 de junio de 1866, mientras que en el *Diario Oficial del Ministerio de la Guerra* del 23-11-1890 figura la concesión de la Cruz de San Hermenegildo y, en el mismo diario del 20-5-1919, en fechas próximas a su muerte, lo encontramos con el grado de Coronel. En febrero de 1894, según el *Diario Oficial*, solicita ingresar “a la Sección de Inválidos de Cuba y Filipinas” (275), seguramente por hallarse residiendo en el archipiélago, donde al año siguiente nacería su hijo Rafael, mientras que en el número de del 5-6-1897 encontramos la autorización “al comandante de Inválidos D. Antonio Alfau Baralt, para que pase a la Península a incorporarse al cuerpo de que procede, pasaportándole a dicho fin para efectuar la marcha acompañado de su esposa, su madre y ocho hijos” (1307).

¹⁰⁴ En esos años publicó asimismo un libro de carácter político: *Los partidos antillanos. Estudios político*. San Juan de Puerto Rico: Imp. de José González Font, 1886.

¹⁰⁵ Chandler Brossard se refiere vagamente a este período filipino de la familia en estos términos: “I think his father was an internal governor of provinces in the Philippines” (194). El padre del autor fue un ardiente defensor (en consonancia con la trayectoria familiar) del mantenimiento de los vínculos entre España y sus antiguas colonias. Así habría de ponerlo de manifiesto en un artículo publicado en 1898 con

de Monna, la familia estaba de regreso en la Península. En cuanto a los testimonios sobre la estancia y educación de Alfau en el País Vasco, sólo sabemos que su abuela, Josefa Baralt, murió en Guernica en 1908 y que en un viaje realizado en 1958 con los Talbot, el autor estuvo buscando la tumba de una hermana enterrada en la misma ciudad y que, tras la comparación con la ciudad que él había conocido, llegaría a afirmar que la destrucción de la misma había sido un mito propagandístico (Talbot 185).

When I was ten or twelve, I am not even sure which, my family moved to Vizcainia, a village in North Spain where they had been in the habit of spending summers, and I became a student at the Colegio de los Padres Salesianos. I still remember the first impression I received upon arriving at Vizcainia then. Even at that age I was conscious of the fact that the village had grown smaller since the last time I saw it. Soon after, an existence of hardship and suffering began for me. Although as a child I had never been particularly fond of Vizcainia, where I always felt like a stranger unable to mix completely with the other children who spoke *Vascuence*, a dialect which I was always loath to learn, I had always enjoyed there a life of freedom and a certain amount of play and solace. Now I had come to Vizcainia to live and study, rather to study than to live. (164-5)

El padre del autor tuvo una estrecha relación con el mundo del arte y la cultura dominicanas (fue uno de los fundadores del primer Ateneo Dominicano en 1907) y aparece mencionado como pintor en algunas publicaciones que le atribuyen dos copias realizadas en Madrid: un San Francisco de Murillo del Prado, y un Retrato de Colón (1892) de la Biblioteca Nacional¹⁰⁶.

Aunque no se le conoce una obra literaria importante, debió tener una percepción bastante ajustada de la literatura contemporánea, a juzgar por una carta publicada en la revista donostiarra *Novedades* en diciembre de 1909 en la que agradecía al poeta uruguayo Armando Vasseur, entonces cónsul de su país en San Sebastián, el envío de su libro *Cantos del otro yo* (1909), recién publicado ese año en la imprenta de los Hermanos Baroja¹⁰⁷. En la carta, el padre del autor revela un profundo conocimiento de la moderna poesía hispánica¹⁰⁸. En general se trata de una familia culta y

el título de “Nuestro porvenir colonial” (*La Revista* 27-11-1898) en el que afirmaba: “Nuestro porvenir está allí donde hemos dejado jalones de nuestra raza, de nuestra sangre, de nuestro genio nacional”. Citado por M.^a del Carmen Borrego Plá. “El Puerto de Santa María ante 1898.” *Anuario de Estudios Americanos* 55.1 (1998): 189-208.

¹⁰⁶ Danilo de los Santos. *Memoria de la pintura dominicana*. Vol 1. Santo Domingo: Grupo León Jiménes, 2003, 182-3. Quizá podría relacionarse con esta circunstancia el perfil que presenta, en el relato “Fingerprints”, de *Locos*, la figura del padre del protagonista, Don Esteban Bejarano y Ulloa, inventor español del uso de las huellas digitales y del que el autor dice: “the man responsible for the discovery was a certain draftsman, very skilled with the pen in all detail work, who is also responsible for one of the series of postage stamps bearing the image of the King” (57).

¹⁰⁷ Antonio Alfau. “Armando Vasseur. Epístola de gracias” *Novedades* 26 (1909): 22-3.

¹⁰⁸ Alejandro Paulino Ramos, en “Revistas literarias en la historia dominicana” lo vincula a la revista *Páginas*, publicada en torno a 1900. <http://historiadominicana.blogspot.com.es/2005/12/revistas-literarias-dominicanas.html>.

conservadora¹⁰⁹.

Sobre la vida familiar, disponemos de un testimonio del propio autor, la carta que envía en noviembre de 1960 a Doris Shapiro y que esta transcribe parcialmente en su artículo de la *Review of Contemporary Fiction*. En ella, y a propósito del ambiente de camaradería y confianza de la vida de las compañías teatrales en gira que describe Shapiro, el autor evoca el mundo familiar de su infancia:

I also hope that your hotel in Boston is as harboring as the one in Canada. How true and keenly felt your remarks about friends living on the same floor and coming in and out of rooms, like childhood. It brought many memories and carried me back to my own childhood, surrounded by a family and people walking in and out of rooms and they're all above me and so is their conversation, because I was the youngest and for this they were all good to me, and being part of the family it made me feel at times like the tail that wags the dog. It was a feeling of being one and of tremendously binding love and loyalty. All is gone now, but the memory, and you awakened it. (199)

Una impresión similar se deduce del relato autobiográfico de García en *Locos* cuando el personaje compara el ambiente mortificante y sombrío del colegio con la tolerancia y la alegría que reinaba en su casa:

To study at home, to poison the few moments of freedom for which I had longed all day away from that scholastic prison, amidst the warmth of my family and the tolerance of my parents so different from the cruel strictness of those priests (...) This dog was standing between me and the home and family which made me happy, and as his shadow loomed before me and as I stood there or circled around the village the priests' words came back to me. There was a confusion of unpleasant experience and persistent teaching and that dog became for me the symbol of suffering before attaining happiness. (165-6)

Ignoramos, en cualquier caso, a qué actividades se dedicó Antonio Abad Alfau en España durante esos años. Sólo sabemos que la familia, excepto José, llegó el 25 de abril de 1916 a Nueva York, donde entre ese año y 1918, el padre del autor dirigió el diario en lengua española *Las novedades*, al que le unían ciertos vínculos familiares, pues su cuñado, Manuel Jesús Galván Velasques, era entonces jefe de redacción. Franklin Gutiérrez, que define la revista como “un tabloide de temas políticos y culturales” (782) menciona la participación del padre del autor dentro de la evolución seguida por el periódico en esos años:

Las Novedades fue fundado en 1876 por José G. García, quien lo dirigió hasta el 5 de noviembre de 1914, fecha en que [Francisco José] Peynado llegó a la dirección del mismo. El equipo de Peynado estaba compuesto por Manuel de Jesús Galván Velásquez (jefe de redacción) y Manuel Florentino Cestero (redactor). Posteriormente, el 22 de julio de 1915, se sumó al mismo Pedro Henríquez Ureña. Peynado cesó como director de dicha publicación el 16 de octubre de 1916, al ser sustituido por Antonio Abad Alfau, quien a su vez fue sustituido el 30 de noviembre de 1918 por Rafael Montafur al adquirir este último los derechos de *Las Novedades* cuando estuvo a punto de desaparecer por problemas económicos. Manuel Florentino Cestero y Pedro Henríquez Ureña dimitieron junto con

¹⁰⁹ En el diario ABC del 2 de diciembre de 1909, que recoge distintas notas de adhesión a las protestas del Gobierno por la campaña internacional motivada por la represión de la Semana Trágica, encontramos una firmada, entre otros, por José, Alfonso y Rafael.

Peynado, pero Manuel de Jesús Galván Velásquez, por su condición de yerno de Antonio Abad Alfau, continuó en la redacción de *Las Novedades* hasta finales de 1918. (782)¹¹⁰

Tal como se ha indicado, la mayor parte de los miembros de la familia declara en los documentos oficiales trabajar para la prensa en distintas ocupaciones (“writer”, “interpreter”, “photographer”). A la pregunta que le formula Ilan Stavans de si los miembros de su familia eran escritores profesionales, Alfau responderá: “No, they were journalists, translators, and people devoted to their art. They didn’t write to make money. On the contrary, they wrote and if money came, it was welcome, no question about that” (Stavans “Anonymity”, 147).

Ciertamente la familia debió encontrar acomodo en el mundo de la prensa en español de la ciudad de Nueva York, aunque, de todos ellos, sólo Jesusa se había iniciado en el mundo de las letras antes de marcharse a los Estados Unidos. Esa preparación previa le permitió entrar a trabajar en *La Prensa* y en otras publicaciones, y seguir colaborando con la prensa española, tal como atestiguan diferentes artículos publicados en los años veinte. En esos años encontramos además una semblanza (“Agentes espirituales de España: Jesusa Alfau”), publicada en 1924 por María Valero de Mazas en la revista *La Esfera*, que nos aporta cierta información sobre la situación de la familia tras la muerte del padre: “Al frente de su casa, por fallecimiento de su prestigioso padre, vióse Jesusa en la necesidad de abandonar los pinceles y la literatura, más o menos filosófica, para entregarse al periodismo, ¡ese pozo sin fondo donde cae tanto gran cerebro prontamente olvidado!” (30).

En el Censo Federal Norteamericano de 1920, componen la familia la madre, recientemente viuda, y el resto de los hermanos, con la excepción de José, que, como se ha indicado había quedado en España. Menos Rafael, que aparece como profesor de lenguas, y Felipe (registrado como L. Philip), que figura como estudiante (“College”), el resto consignan como profesión la de intérpretes que trabajan para la prensa, quizá

¹¹⁰ Gutiérrez añade una información vinculada a la familia que permite reconstruir, junto con la presencia de Pedro Henríquez Ureña, el perfil ideológico de la publicación: “Manuel de Jesús Galván (...) en su condición de redactor de dicho semanario mantuvo, entre 1916 y 1918, un interesante espacio denominado ‘Crónica General’ donde comentaba temas políticos, sociales y económicos norteamericanos e hispanoamericanos. En muchas de esas crónicas Galván Velásquez arremetió abiertamente contra el entonces presidente norteamericano, Woodrow Wilson (1913-1921), por haber ordenado la primera intervención norteamericana en la República Dominicana en 1916. Además, censura la presión ejercida por los Estados Unidos sobre Hispanoamérica para que países como México, Brasil y Argentina, entre otros, se convirtieran en sus aliados en la Primera Guerra Mundial.

todavía para *Las Novedades*¹¹¹. En cualquier caso, para el año 1925, y de nuevo según el censo de ese año, la mayor parte de los hermanos había abandonado el hogar y sólo quedaban en él Felipe y su madre, si bien sabemos que esta se trasladaría más adelante a vivir con Jesusa en Madison, Wisconsin, donde enseñaban ella y su marido, el filólogo Antonio García de Solalinde.

Alfau siempre cultivó la imagen de autor autodidacta, tal como se aprecia en la entrevista que concedió a Stavans: “I took some courses of Philosophy at Columbia University, but by and large, I was a self-educated man” (Stavans, “Anonymity” 149). Sin embargo, no parece que fueran sólo “some courses”. El autor aparece en el “Directorio de Estudiantes” del catálogo general de Columbia para el curso 1920-1921 registrado para conseguir un AB (expresión equivalente a B.A., “Bachelor of Arts”) y domiciliado en el número 540 de la W. 136th. Alfau debió cursar todos los cursos, ya que en el diario *La Prensa* del 7 de febrero de 1924 encontramos un significativo anuncio: “Joven español, graduado de Columbia University, profesor en el City College, de cultura refinada, da lecciones de español. L. F. Alfau, 628 W. 151 St.” Efectivamente, el autor no sólo había terminado sus estudios, sino que, además del trabajo que dice tener en un City College, lo encontramos por esas fechas trabajando como profesor de Español (“Officer of Instruction”) en el Lincoln College, institución de enseñanza infantil, primaria y secundaria que había sido fundada en 1917 para ser gestionada por el Teachers College de la Columbia University y que, con el tiempo, se convertiría en el principal centro de experimentación pedagógica de los Estados Unidos¹¹². El nombre de Alfau aparece todavía en el Columbia University Bulletin of Information durante el curso 1925-1926. En cualquier caso, en el New York City Directory de 1925 aparece registrado, con veintitrés años, con la profesión “teacher”, mientras que en el de 1930 figura como “Teacher” y a continuación “Teach. College”, quizá abreviatura del Teachers’ College.

Otro aspecto de la vida del autor en estos años que ha pasado desapercibido a la crítica es la fugaz carrera de Alfau como actor aficionado. Así, una crónica del diario *La Prensa* del 6 de junio de 1922 se refiere a la representación de la comedia de Gregorio

¹¹¹ Poco después encontramos en el *Report of the New York Public Library for 1921* (Nueva York, 1922) la referencia de una donación de libros de Derecho en francés y español (probablemente de la biblioteca paterna) a la Biblioteca Pública de Nueva York por parte de “Mr. L. F. Alfau, of New York” (47).

¹¹² Heffron, John M. “The Lincoln School of Teachers College: Elitism and Educational Democracy.” In *Schools of Tomorrow, Schools of Today: What Happened to Progressive Education?* ed. Susan F. Semel and Alan R. Sadovnik New York: Peter Lang, 1999. Las ideas sobre educación del autor parecen haber quedado reflejadas en el capítulo “Romance of Dogs” de *Locos*,

Martínez Sierra, *Rosina es frágil*, en la que participan “los aplaudidos actores Lucio F. Perea, Luis Felipe Alfau y Evaristo Bustos, que ya han cosechado muchos aplausos con el Teatro Español”¹¹³. En septiembre de ese año lo volvemos a encontrar, en el papel de Don Basilio, en el elenco que representa *Doña Clarines* de los Álvarez Quintero en la conmemoración del primer aniversario del Teatro Español de Nueva York¹¹⁴, con el que vuelve a colaborar algo más tarde en la inauguración de la segunda temporada con *Los Galeotes*, también de los Álvarez Quintero¹¹⁵. En esas mismas fechas lo encontramos representando *La casa de los crímenes*, pieza de García Álvarez y Muñoz Seca, en la que, según el cronista de *La Prensa*, “el señor Luis Felipe Alfau (...) derrochó gracia y vis cómica” en el papel de Olivares¹¹⁶.

Un tercer aspecto, desconocido hasta ahora por la crítica, es la estancia de Alfau en España en 1923. Según la correspondiente nota de sociedad de *La Prensa*, el 8 de septiembre de 1923 embarcaron el autor, su hermana Jesusa y su madre en un viaje para España¹¹⁷. El diario español *La Acción*, del 12-10-1923, tras anunciar en una nota de sociedad la posible decisión de Jesusa de quedarse en España al haber aceptado la corresponsalía de *La Prensa*, concluye: “Nuestra enhorabuena a «La Prensa» y a nosotros mismos por la vuelta a su bien querida Patria de la inteligente viuda de Alfau e hijos, Jesusa y Luis Felipe”. Sin embargo, el autor regresó antes, ya que, el mismo diario informa el 24 de mayo de 1924 del regreso de la madre acompañada de su hijo Alfonso¹¹⁸ y en el registro de viajeros del puerto de Nueva York, encontramos el 1-12-1923 la llegada, procedente del Havre, de un “Luis Alfau” de 21 años, de nacionalidad española, de profesión estudiante (aunque a mano figura escrito “journalist”) con el inglés como primera lengua y residente en Nueva York. De ese modo, la estancia del autor habría durado algo menos de tres meses, un detalle que, como se verá, tiene una particular relevancia para nuestro estudio.

De 1923 datan sus primeros poemas en español, que el autor recogería años más tarde en edición bilingüe bajo el título *Sentimental Songs (La poesía cursi)* con otros que seguiría escribiendo al menos hasta 1987.

En 1929, Alfau publicó sus *Old Tales from Spain*, al parecer por necesidad económica, por haberse ya casado. Esa parece haber sido también la causa de un primer

¹¹³ *La Prensa*, 6-6-1922: 2.

¹¹⁴ *La Prensa*, 11-9-1922: 5.

¹¹⁵ *La Prensa*, 17-10-1922: 4.

¹¹⁶ *La Prensa*, 11-10-1922: 4.

¹¹⁷ *La Prensa*, 9-6-1923: 4.

¹¹⁸ *La Prensa*, 24-5-1924: 3.

intento de publicación, bajo el título de *Madrileños*, de *Locos*, que estaba terminado ya en 1928. Como se verá más adelante, la novela había sido ya anunciada en diferentes medios por el editor Rae D Hinkler, pero finalmente el autor retiró el manuscrito, tal como él mismo refiere en su entrevista con Stavans:

IS: Yet I know you first submitted *Locos* to a New York publisher for financial reasons. You wrote it in English because you needed money.

FA: Who doesn't? And when I got a job, a stable job. I took the manuscript back. It was scheduled for publication under the title *Madrileños*. I changed my mind and asked the editor to return the text.

IS: Had it been accepted?

FA: Yes. It was already in galley form.

IS: And you took it back?

FA: I didn't need the money anymore, I had a wife and a daughter, and enough to support them (Stavans, "Anonymity" 146)

En esos años, por tanto, hay que situar su primer matrimonio, del que nació una hija, Chiquita, con la que después apenas tuvo relación:

IS: You have a daughter from your first marriage. Chiquita.

FA: I left her when she was very little. We hardly lived together. She gave birth to twins.

IS: Does she speak Spanish? Do her kids speak it?

FA: No. A few words perhaps.

IS: You didn't care to perpetuate your linguistic lineage within the family?

FA: No. I didn't. And the explanation is very simple: Man is alone on this planet. Our projects, our goals regarding the children we bear are often transformed by unforeseen circumstances, by forces beyond our control. The only thing we are accountable for is our own self. (Stavans, "Anonymity" 150)

Efectivamente, el autor se casó con Estelle J Goodman (originalmente Goldberg) (1902-1987), quien, en el censo federal de 1930 estaba registrada como Estelle J. Alfau (entonces figuraba todavía como casada). En dicho censo dice tener treinta y tres años de edad y haberse casado por primera vez a los veintinueve¹¹⁹. Eso situaría el matrimonio con el autor en torno a 1926. En el mismo censo comparte un apartamento de la calle W 109 con su hija Chiquita Alfau, de dos años de edad. En el mismo censo de 1930, Alfau (declarando como profesión "Translator" y como lugar de trabajo "Bank") vive en una dirección diferente, alojado en lo que parece una habitación alquilada en el 102 de Greenwich Avenue, donde también se aloja, no sabemos si casualmente o no, el conocido traductor chino Chi-chen Wang, autor de los *Traditional Chinese Tales* (1944) y profesor entonces de Chino en Columbia University. En cualquier caso, el autor parece estar en proceso de separación o divorcio de su primera mujer en abril de 1930, fecha de registro del censo.

De Chiquita Alfau sabemos, por una necrológica del *Los Angeles Times* del 2-6-

¹¹⁹ En el apartado de la profesión figura "Clerk", y el lugar de trabajo "Grocery".

2014, que nació el 24-2-1928 y murió el 25-5-2014 y que estuvo casada con el conocido fotógrafo de *Life* Grey Villet (1927-2000), cuyo nombre llevó, incluso después de divorciarse de él, durante el resto de su vida. La dedicatoria (incomprensiblemente eliminada de la traducción española), “To Estrellita”, de los *Old Tales from Spain*, que aparecieron cuando la hija debía tener un año, parece apuntar a que quizá recibiera en algún momento, formal o informalmente, el nombre de Estrella o Estelle, el nombre de su madre. En cualquier caso, a pesar del distanciamiento del que habla el propio Alfau, en la esquila que publicó el *New York Times* tras la muerte del autor se decía: “ALFAU-Felipe. On February 18, 1999. Author of *Locos* and *Chromos*. Survived by his loving daughter Chiquita Villet”.

En un relato un tanto confuso, quizá por ser el fruto del resumen de una conversación con Ilan Stavans, el novelista Chandler Brossard, que conoció a Alfau en torno a 1943 por medio de su entonces compañera, Eulalia Cabrera, una exiliada española, nos habla de la vida familiar de Alfau en esas fechas:

He had married a grotesque woman, a fat, ugly creature. She was his second wife: he had first married a Jew, which I think upset him very much, and I think this is one of the reasons he quit writing for a very long time: she was a real sergeant, always driving him to write, and he finally just couldn't stand it. Before that he lived with a woman he liked enormously, and I don't know why he left her because he really had great fun with her. Felipe is one of those very complicated Spaniards that you must see in the tradition of sadomasochistic mysticism (...) I am absolutely puzzled, but I am sure he never slept with another woman after his second wife. And with her, sex amounted to very little. That's the type of man he was. Many years later, when they broke up, Felipe told me he had heard she had become a lesbian. The fact made him feel so guilty he actually gave her one of his pensions. (Brossard 194-5)

Felipe and his second wife were living in a little basement room. She was fifteen or sixteen years old: it was a very iffy relationship, and when her father found out, he was ready to put him in jail. Because she really was underage, and you could go to jail for that: statutory rape. And that's when he married her. She was a lower class girl, daughter of a fireman, a real lower-class Irish American. To be honest, you couldn't quite believe these two together—a circus act: there was this Moorish looking guy, really elegant, with great style: and there was this balloon from Brooklyn, a messenger at the bank where he worked. What were they doing together? The whole thing didn't make any sense. Yet they lasted as a couple for quite a while. They broke up when I was living in France. (195-6)

He had had a daughter from his first wife—Chiquita. She now lives somewhere in California and has twins, one of which works for the United Nations. Felipe never had any interest in her, none whatsoever. When I knew him, he wasn't even in contact with his former wife, or, for that matter, with anybody else. His second wife had supported him and had forced him to write. (195)

Come to think of it, he would always call himself Felipe, never Philip. Actually, his second wife was the only one ever to address him as Philip—a pure girl, she could not handle anything else: she was too simpleminded. (197)

Del relato se deduce que, después de una primera y aparentemente afortunada relación de convivencia extramatrimonial, Alfau se casó con una mujer judía, con la que tuvo una hija, Chiquita. Es probable que entonces ya trabajara como traductor para el Morgan Bank, que fue, según el autor, su trabajo más duradero. Para 1943, por tanto,

fecha en que conoció a Brossard, el autor se había divorciado de su primera mujer, que lo obligaba a escribir, y se había vuelto a casar obligado con la segunda, mucho menor que él y que, al parecer, si Brossard no confunde a una con la otra, también lo obligaba a escribir. Después de ello, apenas si tuvo relación con su hija¹²⁰. En cualquier caso, el propio autor advierte en su entrevista de Ilan Stavans contra las noticias que da de él Brossard: “Chandler Brossard was always an eccentric. He says outrageous things” (Stavans “Anonymity”, 152).

A Brossard parece deberse la revelación de un supuesto antisemitismo del autor (), que, sin embargo, él mismo negó en su entrevista con Stavans:

IS: A couple of friends of yours, among them Chandler Brossard, say you are also an anti-Semite.

FA: I am not. In Spain, Jews have been seen as Christ-killers by the Church. Yet to me, they are wise and educated. I had many Jewish friends . . .

IS: So you are not an anti-Semite.

FA: I was taught to keep a distance from Jews, but I didn't. (Stavans “Anonymity”, 152)

De la vida del autor en esas encontramos algunos detalles más en el relato de Brossard que, además de retratarlo como melómano y gourmet, se refiere a su estrecha amistad con Ramón Castroviejo, el famoso oftalmólogo español naturalizado norteamericano, que, según el novelista, había sido compañero de estudios de Alfau y que era también un agente franquista, aunque también sabemos de la estrecha relación con la exiliada Eulalia Cabrera, quien, de hecho, llegó a aprovechar la relación de Alfau con Castroviejo para cobrar una herencia en España.

De esas fechas tenemos además el retrato que ofrece de él Charles Simmons en su novela *Powdered Eggs* (1964)¹²¹. Simmons, en la introducción del fragmento que contiene el retrato de Alfau y que fue incluido en el número de la *Review of Contemporary Fiction*, explica sí su presencia en la novela: “One could not know Felipe Alfau, be a novelist, and not write about him (...) In his early middle age, when I knew him, he had everything needed for a fictional character and, in the colloquial sense a carácter -luminous intelligence, outrageous perversity of opinion, and a straightfaced delivery of genius” (Simmons 186). Alfau aparece así retratado en el personaje del excéntrico español Jose Llano:

The guy is a handsome, drooping-mustachioed young Spaniard named Jose Llano. His

¹²⁰ “IS: Does your family ever come to visit you? / FA: No, they all live far away. My daughter lives in California” (Stavans “Anonymity”, 147).

¹²¹ Charles Simmons. *Powdered Eggs, a novel*. New York: Dutton, 1964.

family name means both plane and plain, he told me. Very appropriate, he said, for I am a flat and ordinary fellow. Flat he is, skinnier than I am, but ordinary he's not. For instance, he has a wild attitude toward copulation, he's against it. He practices it, but he's against it. No escape, he says (...) I got to know him in a peculiar way. He came to ask my help with the spelling in a children's book he's writing. It's called *Very Tales* and is intended to explain to kids, through little didactic stories, the true nature of the universe. (Simmons 186)

No parece difícil, creemos, identificar los “*Very Tales*” con los *fairy tales* que recogió en sus *Old Tales from Spain*, aunque en este caso se trata de relatos absurdos y disparatados, que, aunque inventados por Simmons (como este mismo se ocupa de puntualizar), reproducen el modo de discurrir del autor. Por otro lado, el mismo personaje muestra una actitud antisemita que, si se correspondiera con la realidad, parecería reforzar la opinión de Brossard:

I thought you had eluded them, he said. Eluded who? The Jews, he said, I thought that unlike the rest of your countrymen you had seen through their devices ...I thought you understood that psychoanalysis was at the center of the Jewish conspiracy to strip us of our manhood ...You have told me many times about your Catholic background, you even entertained a priest in this room, but really you are a Jew, aren't you? Is that another metaphorical rendering? No, you are a Jew, aren't you? (193)

Aunque concluida en 1928, como hemos visto, *Locos. A Comedy of Gestures*, apareció finalmente en 1936, dentro de la serie *Discoverers*, por la que la editorial Farrar & Rinehart pagó al autor, según éste, 250 dólares. La novela tuvo una difusión muy limitada y una recepción, como se verá, proporcional a la audacia de sus propuesta narrativa.

De fechas próximas a la publicación de *Locos*, en torno a 1936-1938, es la semblanza que hace de Alfau el crítico Arturo Torres Riosco a propósito de la inclusión de su relato “*The Beggar*”, de *Locos*, en el volumen *Thirteen Great Stories* (1956), treinta años antes del “redescubrimiento” del autor:

Hace ya muchos años fue en Nueva York. Llegué por necesidad a trabajar en el periódico *La Prensa* y tenía veinte años. Allí me presentaron a dos señoritas españolas, espirituales, vestidas de negro. Jesusa se llamaba la una y esta casó con Antonio Solalinde; la otra, que tenía un nombre que parecía diminutivo, casó con Teixedor [sic]. Nombraban en las conversaciones a un hermano pequeño, de nombre Felipe. Un día yo les dije: “ese chico va a ser escritor”. Esto pasó a fines de 1918. Después me olvidé de Felipe y la señora Jesusa se murió.

Veinte años más tarde, otra vez en Nueva York, Ernesto Montenegro me dijo: “vamos a visitar a mi amigo Felipe Alfau”. Fuimos a Greenwich Village, donde vivía. Ya era hombre, cetrino, muy español. En la puerta de su casa, en la acera, puso una garrafa de vino. Tenía familia y unos chicos -creo que de él- que echaban codiciosas miradas a los vasos. El barrio era pobre y la casa era pobre, pero el vino y la buena amistad encendieron una conversación de seis horas. (143)¹²²

¹²² Ernesto Montenegro (1885-1967) fue un importante periodista chileno. Su experiencia como corresponsal en Estados Unidos quedó reflejada en un libro de crónicas, *Puritania* (1934) y una colección de semblanzas de escritores norteamericanos, *Algunos escritores modernos de Estados Unidos* (1937).

En las fechas en que lo retrata Torres Rioseco, Alfau quizá estuviera escribiendo ya *Chromos*, que el autor declara haber terminado en torno a 1948 y que, tal como él mismo indica, había ido escribiendo en los ratos libres que le dejaba su trabajo de traductor en el Morgan Bank. Sin especificar fecha, Brossard señala que, al tener conocimiento del manuscrito, él mismo primero y después otros amigos del autor, intentaron conseguirle un editor, pero, al parecer, ni siquiera Farrar, que había publicado *Locos*, estaba interesado.

Según Brossard, uno de esos amigos fue Daniel Talbot, el editor de *Thirteen Great Stories*, con cuya familia el autor mantuvo una muy estrecha relación, tal como relata Toby Talbot en la semblanza, titulada significativamente “The Return of the Native”, con la que colaboró en el ya mencionado número de la *Review of Contemporary*. La esposa de Daniel Talbot cuenta allí que ambos conocieron a Alfau en torno a 1953, mientras vivía en la West 78 street y desde entonces se hicieron íntimos (“We were like family” 183). Para Talbot, por aquel entonces profesora de Español, el autor representaba un arquetipo español:

Tall (by Spanish standards), gentlemanly (always with a tie), dark, reflective eyes, pallid indoor skin, an Upper West Side *hidalgo*, a flaneur who emerged from the penumbra of that brownstone to savor the Broadway scene: suspicious of the sun like a proper Spaniard (in Long Island one summer, though accompanying us reluctantly to the beach, he adhered to Panama hat, jacket, and leather shoes). A translator in a bank, he shared my fascination for words, sherry, and garlic. (183)

La pasión por la comida llevó a Alfau, gran cocinero a la vez que gourmet, a compartir con Talbot no sólo recetas, sino también recuerdos de la comida española, a los que el autor añadía otros de su vida familiar.

His verbal forays transported us to the farflung sites of his youth: cities in Spain, remote places like the Philippines, one of the many places his father had been stationed in the army, accompanied by family and steamer trunks. Felipe would recall the dishes served at home on particular days: the shredded leftovers from Thursday’s *olla podrida* transformed into Friday’s *ropa vieja*. (183-4)

Pero, como recuerda Talbot, el autor no se atrevía a volver a España, afectado como se encontraba aún por la Guerra Civil y temeroso, sobre todo, de enfrentarse al mundo de su infancia. Sin embargo, en 1958, la decisión de los Talbot de pasar un año en España acabó por convencer al autor para visitar de nuevo el país. No obstante, a pesar del ambiente familiar de sus amigos de Nueva York, la experiencia fue casi traumática. Viniendo de Nueva York, la España rural de los años anteriores al desarrollo le pareció extremadamente pobre y atrasada, circunstancia que al parecer no atribuía al régimen franquista, sino, según Talbot, a la propia idiosincrasia de los españoles:

Felipe stayed for a week: he wouldn’t stay longer. He was disappointed in Spain (...)

Spain was primitive, dirty, the streets dusty, the plumbing terrible, the meat tough, the wine rough, the milk watery, the villagers uninformed. Compared with the United States, it was back in the Dark Ages: inert, stagnant (...) He preferred strolling on the Upper West Side with its mottled vitality to Andalusian village streets, or even the provincial avenues of Malaga. (185)

Después de esta imagen que nos ofrece Talbot del Alfau de finales de los cincuenta, el siguiente testimonio que nos permite reconstruir la trayectoria vital del autor y que fue recogido asimismo en el número monográfico de la *Review of Contemporary Fiction*, es el de la actriz Doris Shapiro, con la que el autor tuvo asimismo una estrecha amistad a comienzos de los años sesenta.

Felipe Alfau, someone important and Spanish, older, a star in our circle, got lost from us and disappeared into our unassuageable memories in the early sixties (...) The last attempt to keep him in our lives was a tremulous phone call I made on a New Years's Eve, over twenty five years ago, in 1966. The operator interrupted the ringing to announce a new telephone number. No more *arroz con pollo* with sausages, no more Manzanilla in little orange juice glasses in the small bohemian basement apartment in a brownstone off Broadway in a summer twilight in the backyard (...) He answered on the fourth ring, rather fugitively (...) "I have retired from the bank," he said emphatically. "I am hidalgo redeemed". (198)

La misma describe así la vida de Alfau en los años siguientes: "“for some sad reason, he spent the next thirty years of his life travailing at a desk in the basement of a bank, reached by subway, where he translated commercial papers of no interest to him” (199). Según el relato, Alfau se jubiló antes de 1966 o ese mismo año, es decir, contando alrededor de sesenta y cuatro años, una edad más verosímil que la que se desprende de la fecha de jubilación que dan algunos biógrafos, el año 1989, en el que el autor tendría ya ochenta y siete. En cualquier caso, en 1990 Simmons anuncia a Shapiro la recuperación de Alfau y le muestra una elogiosa reseña de la recién publicada *Locos* que la actriz se propone hacer llegar al autor. Por ese entonces, el autor, que había abandonado el sótano en el que lo situán tantos de sus amigos de entonces, vive en un “housing project” que es descrito así por Shapiro, quien subraya el contraste en entre Alfau y sus vecinos:

This was the kind of place where gunshots were lately roaming through the air hitting random targets, or you could find yourself at the end of a knife between the second and eighth floors. I had noticed the group of young males lounging around a wooden table in the schoolyard at the beginning of the lane. Then most people were working at jobs (...) The hallway upstairs was cheerier, domestic. A mother and child with Jamaican accents got on with a laundry basket, I turned toward the open door down the corridor, and Felipe himself, tall, straight, slim as always, with the graceful carriage of his head, his mustache blending elegantly into a new, radiantly white goatee, which made him look like a Goya nobleman, though he wore an open-collared shirt. (200)

Shapiro facilita asimismo algunos detalles de la vida aislada y monótona de un Alfau que se refugia en sus lecturas de Física y Matemáticas:

It wasn't the time or place to exult with him. He had set the tone. It wasn't for me to express more triumph than he himself did. We talked then of homely things: his walks, his grocery shopping, the lady who comes once a week to clean, and how, in the present climate, he has stopped talking to little children in the playground for fear of being picked up for molestation. He must be a familiar figure to this model mosaic of people he lives amongst (...) He may have been lonely, but not in the ways I know, for his companions were the high-altitude physicists and mathematicians all the way up to the present day. The few books on his shelf were theirs. (201)

El edificio en el que vivía Alfau estaba situado en el 436 de la West 27th, apartamento 9H, en el que lo había visitado ya en 1988 Ilan Stavans, quien ofrece asimismo un relato cuasi novelesco de su encuentro con el autor. Efectivamente, tras leer las primeras reseñas de la reedición de *Locos*, Stavans consigue la dirección y el teléfono de Alfau: "That same night I called. Somebody with a peculiar, matured voice responded. Alfau was out of the country, he claimed, perhaps in Europe. He had sublet his apartment and was not expected back for several months. The man said *su apellido*, his own last name, was García by profession a taxidermist" (144). Stavans descubre tras el apellido y la profesión, que no son sino los de uno de los personajes de *Locos*, al propio Alfau, a quien continuó asediando hasta presentarse en su casa: "I knocked at his door several times, but Garcia always refused to allow me in, until I finally decided to play the game- to unveil Alfau's identity, to live on a Pirandellian stage, to decapitate him and unmask myself. One August afternoon, after I rang the bell and he inquired who the visitor was, I answered, Felipe Alfau" (144-5). Sin embargo, en aquella ocasión Stavans tampoco pudo hablar con el autor y no fue hasta mayo de 1991 que finalmente pudo visitarlo, acompañando de incógnito al editor de *Locos*. El encuentro, que, junto con otros posteriores, conformaría la entrevista publicada por Stavans en el número de la *RFC* tuvo lugar en la residencia a la que el autor se acababa de mudar, la Rego Park Retirement Home en Queens. La vida de Alfau en sus últimos años en la residencia aparece relatada por el propio autor, aislado y misántropo, en la entrevista que concedió a Ilan Stavans en 1991:

IS: Do you have any friends in this retirement home?

FA: No everybody here is a little crazy. Like me, they have lived too long. They say things that don't make sense and act very suspiciously

IS: What do you do all day?

FA: I wait. I read the paper or watch TV. I just wait.

IS: Does your family ever come to visit you?

FA: No, they all live far away. My daughter lives in California.

IS: So you are on your own all day.

FA: Yes. Once in a while I talk to someone about politics, but the result is always predictable. People are stupid. (147)

FA: I am more than ready to leave this boring, repetitive universe. I swear I can't wait to depart! (148)

Una de las últimas imágenes que tenemos del autor se debe a Juan Bonilla, en una crónica de 1995 en la que el autor refiere que no llegó a entrevistarse con Alfau, aunque, al parecer, logró verlo:

Por la tarde vuelvo a la cancela alta y a la guardesa. Mi insistencia se verá recompensada. Le llevo la edición de paper-backs Vintage de *Locos*. Ella me lo agradece, me cuenta que el Sr. Alfau hace ya un par de años que no reconoce a nadie, que vegeta. Me dice que espere. Desaparece. Trascurren diez minutos. Ahora el lugar, con el sol retirando sus haces de luz de los jardines, me parece más tenebroso. Veo a la guardesa salir por otra puerta. Lleva del brazo un viejito. La guardesa le dice algo señalándome. Tal vez algo así como "salúdele". Y el viejito apoyado en el bastón la mira con la misma candidez que un niño que está aprendiendo a hablar miraría a quien se dirige a él en otro idioma. Podría ser Felipe Alfau, o podría ser cualquier otro. ()

El autor murió finalmente en la Rego Park Retirement Home el 18 de febrero de 1999. A su muerte se celebró una misa en la Resurrection Ascension Church de Rego Park.

Tal como se ha indicado uno de los momentos más significativos de la biografía de Alfau fue su recuperación para el mundo de la literatura, episodio que relataremos de forma independiente por lo que nos revela de la personalidad del autor y de su concepción de la literatura.

Uno de los principales responsables de la recuperación de Alfau fue el editor Steven Moore, quien en una nota recogida dentro del número de la *Review of Contemporary Fiction* y titulada "Recalled to Life" corrige, de hecho, la versión que ofrece en su artículo Chandler Brossard acerca de su papel en el redescubrimiento de Alfau. Moore afirma allí que el origen de todo fue su interés, como estudiante de doctorado, por investigar sobre la obra de Tom Brossard, con quien contactó en 1983. Así se encontró con un artículo publicado en la revista *Harper's*, "Commentary (Vituperative)" sobre la narrativa del momento, en el que afirmaba "few writers whose work I regard as authentically fabulous" e incluía entre ellos "an almost totally unknown Spanish-American named Felipe Alfau, whose stories *Locos*, printed thirty-odd years ago, are in a class by themselves." Frente a lo que afirma Brossard, nunca hablaron de Alfau (cuyo nombre, sin embargo, se quedó grabado en la memoria de Moore) ni fue tampoco Brossard quien le facilitó al investigador su primer ejemplar de *Locos* a Moore, sino un amigo de éste, Richard Scaramelli, quien en 1985, le ayudó a encontrar uno en una librería de viejo de Vermont. Moore, sin embargo, no lo leyó hasta 1988, cuando ya estaba trabajando para la editorial Dalkey Archive. La editorial era probablemente la más adecuada para la recuperación de Alfau. Se trataba de la prolongación, creada en 1984, de una revista, la *Review of Contemporary Fiction*, que,

John O'Brien había venido publicando desde 1981, primero en el Illinois Benedictine College y después en la Illinois State University, en Normal, Illinois, donde actualmente está ubicada. Con la editorial, O'Brien se proponía facilitar la recuperación de aquellos autores que eran estudiados en la revista, una buena parte de tales autores "raros" u "olvidados", cuya obra no estaba a disposición del público norteamericano (Barone 223-4). A propuesta de Moore, John O'Brien aceptó publicar la novela de Alfau en el otoño de 1988, mientras el propio Moore buscaba información sobre la obra e intentaba contactar al autor, lo que finalmente consiguió gracias al novelista Thomas McGonigle, quien localizó a Alfau en la guía telefónica. Sorprendido, Alfau dio su consentimiento y aceptó utilizar el producto de las ventas del libro para financiar la publicación de otros similares, quizá pensando ya en la de *Chromos*. Mientras tanto, Moore había contactado con la novelista y crítica Mary McCarthy, autora de una de las escasas reseñas positivas (y de las escasas reseñas en general) que había recibido *Locos* en 1936, quien accedió a publicar un epílogo a la edición. El texto del epílogo fue publicado paralelamente, de forma independiente, en el *New York Review of Books* (1988), contribuyendo notablemente a la difusión del libro junto con las primeras reseñas (las de Shapiro en el *New Yorker* y Dirda en el *Washington Post Book World*), si bien estas no aparecieron hasta finales de 1989. Tras ellas vendrían una reimpresión en Vintage Books y la venta de los derechos para la traducción y publicación en Inglaterra, España, Italia, Alemania, Holanda y Francia, circunstancia que, según reconoce Moore, contribuyó poderosamente a afianzar a Dalkey Archive en el mundo editorial.

Una de las consecuencias de la reedición de *Locos* en 1988 fue la visita que recibió de Ilan Stavans, quien habría de convertirse con el tiempo en uno de sus más devotos estudiosos. Tal como relata en "Felipe Alfau: Curriculum Vitae", Stavans se puso en contacto con Alfau por mediación de Moore.

El éxito de *Locos* preparó el terreno para la publicación de *Chromos*, del que Moore afirma haber tenido noticias por primera vez durante el proceso de publicación de *Locos* y cuyo manuscrito le llegó por mediación de Daniel Talbot¹²³. Su nominación entre los cinco candidatos al National Book Award de 1990 fue el espaldarazo definitivo al creciente interés por el autor, que daría lugar, por último, a que Ilan Stavans publicara en 1992 la obra poética del autor, escrita íntegramente en español, bajo el título *Sentimental Songs (La poesía cursi)*.

¹²³ Moore corrige a Shapiro señalando que el manuscrito no estaba escrito a espacio simple y, sobre todo, que, pese a lo dicho por el propio autor a su amiga, tenía correcciones autógrafas de éste.

3.2. *Locos*. (1936)

3.2.1. Historia del texto

Locos es, sin duda, una obra decisiva en la trayectoria del autor. Fue la que dio lugar a su redescubrimiento y, dada la fecha de composición y la audacia de sus propuestas narrativas, es probablemente la que presenta una mayor relevancia dentro del panorama de la literatura contemporánea.

Sobre su historia previa sólo se sabía hasta la fecha lo que Alfau había comunicado en su entrevista a Stavans: que el título original era *Madrileños* y que él mismo había impedido la publicación en la fase de galeradas por haber encontrado un medio de vida alternativo. Pero hay datos que permiten interpretar de otro modo lo dicho por el autor.

Su publicación estaba prevista para finales de 1929 o principios de 1930, y así fue anunciada en la prensa literaria de la época. La *Saturday Review of Literature* del 20 de julio de 1929 informaba así de ella dentro de su sección de novedades literarias: “Rae D. Henkle of 425 Fourth Avenue is bringing out in October a book by a young Spaniard, of an old Castilian family, Felipe Alfau. He is living in New York and is to have two books published here this fall. His *Madrilenos* is quite a novel in form, revealing a cross-section of Spanish life and thought in a manner that should stimulate the Northern mind...” (1200). Poco después, una reseña de *Old Tales from Spain*, publicada en *La Prensa* el 9-9-1929, presentaba a Alfau como “autor de la novela *Madrileños*, próxima a aparecer en inglés” (4). *The New York Times Book Review* la mencionaba en sus dos números de ese año. A comienzos de 1930 es mencionado por *The Publishers Weekly* 117 (1930): 1367 y 1425 y *The Retail Bookseller: Trade News for the Book Buyer* 33 (1930): iv, que anunciaba su próxima puesta a la venta al precio de \$ 2.50 y lo presentaba así: “A story of Madrid written in English, in an entirely new technique” y “A remarkable worthwhile novel”, y anticipando las futuras reseñas de *Locos*, reconocía: “Frankly, this is not a book for the multitude. It is unusual, graceful, fanciful –a tour de force” (48). La misma publicación, un anuario que salía en enero, decía del libro “due

this month”.

Ciertamente llama la atención que el libro fuera retirado por el autor encontrándose su publicación en un estado tan avanzado, con precio y fecha de publicación ya fijados. Tal vez la no publicación del texto se debiera a las razones que aduce el autor. Pero tal vez contribuya a explicar el caso el hecho de que la editorial, Rae D. Henkle, quebró precisamente a principios de 1930, según anuncia otra publicación similar *The Editor: The Journal of Information for Literary Workers* 91-93 (1930): 31. No sabemos cómo pudo influir esta bancarrota en la decisión del autor, ya que quizá la editorial, como consecuencia de la bancarrota, hubiera cancelado los pagos a sus autores, por lo que Alfau pudo haber decidido reservar la publicación de su primera novela con un editor más fiable desde un punto de vista financiero.

En cualquier caso, sabemos que la novela apareció a finales de marzo de 1936 en la editorial Farrar and Rinehart¹²⁴, que había sido fundada en 1929 por el poeta John C. Farrar (1896-1974) y los hermanos Stanley (1897–1969) y Frederick (1902–1981) Rinehart, hijos estos dos de la escritora de novelas de misterio Mary Roberts Rinehart (1876-1958). Ambos hermanos habían entrado en el negocio editorial trabajando para la George H. Doran Company, la cual, al fundirse con Doubleday, Page & Company en 1927, constituyó la editorial Doubleday, Doran & Co., la mayor editorial del mundo anglófono en la época¹²⁵. Fue también la editorial que publicó los *Old Tales from Spain* en 1929, por lo que tal vez los Rinehart recordaran el libro de Alfau, publicado sólo siete años atrás, cuando ambos trabajaban todavía en Doubleday Doran, o quizá el simple hecho de haber sido publicado en la editorial y la buena acogida que tuvo fueran suficiente para aceptar el manuscrito de la novela.

Con *Locos*, la editorial inauguraba la serie “Discoverers”, un experimento editorial consistente en la creación de un club de lectura compuesto por no más de 2.500 suscriptores para el que se publicarían entre seis y ocho veces al año primeras novelas de autores desconocidos o bien novelas que supusiesen un cambio de rumbo en autores consagrados¹²⁶. Aunque en la portada el subtítulo de la novela era *A Comedy of Gestures*, en la cubierta aparecía la frase “An Author at the Mercy of his Characters”,

¹²⁴ La primera reseña que hemos podido localizar es la de la Jonathan Daniels, “It’s Fun to be Fooled.” *Saturday Review of Literature* 28-3-1936. 10.

¹²⁵ John Tebbel. *Between Covers: The Rise and Transformation of Book Publishing in America*. New York: Oxford University Press, 1987. 143.

¹²⁶ Así se anunciaba el 14 de marzo de 1936 en una nota titulada “Farrar and Rinehart present ‘The Discoverers’” en *Publishers Weekly* 129 (1936): 1173. Los ejemplares iban, además, autografiados por los autores, tal como se puede apreciar en los que se han conservado en bibliotecas y librerías.

quizá debido menos a la voluntad del autor (quien había de suprimirla en la edición de 1988), que a la de la editorial, que tal vez pensaba destacar así el carácter innovador de la serie. *A Locos*, de la que se publicaron 1.250 ejemplares firmados (tal como consta en el propio libro), le siguieron ese mismo año *Village Chronicle*, de James McConaughy, y *To My Father*, del periodista Charles Wertenbaker.

3.2.2. “Un autor a merced de sus personajes”

No es posible determinar los cambios que Alfau pudo introducir en *Locos* con respecto al *Madrileños*, que debía haber salido en 1930. El prólogo está fechado en Nueva York en 1928, fecha que podría haber sido la misma en la versión inicial. En cualquier caso, el texto de 1936 lo componen el citado prólogo y ocho capítulos¹²⁷ cuyos títulos son respectivamente: “Identity”, “A Character”, “The Beggar”, “Fingerprints”, “The Wallet”, “Chinelato”, “The Necrophil” y “A Romance of Dogs”.

En el prólogo, el narrador, que ejercerá de narrador intra y extradiegético, se considera obligado a aclarar al lector cuál es la verdadera estructura de la obra, que presentará como una instancia híbrida a caballo entre novela y la colección de cuentos:

This... novel is written in short stories with the purpose of facilitating the task of the reader. In this way the reader does not have to begin the book near a given cover and finish it at a point nearer the opposite cover. Each chapter being a complete story in itself, the reader may pickup this book and begin it at the back and end it at the front, or he may begin it and end it in the middle, depending on his mood. In other words, he can read it in any fashion except, perhaps, upside down.

However, for the benefit of those in whom the habit of reading a book in the usual manner is deeply set and painful to eradicate, the pages have been numbered clearly and the stories arranged less clearly in a conventional order which my friend, Dr. José de los Ríos, and myself have found somewhat adequate. (ix)

Al margen de la verdadera naturaleza de la relación entre el todo y las partes en el relato, y de la función que desempeña en él el ficcional Dr. de los Ríos, cuestiones de la que trataremos más adelante, el argumento de la obra es el siguiente.

“Identity” reúne dos elementos importantes para el conjunto del texto: la historia de “Fulano” y al mismo tiempo, intercalada en ella, la presentación de los personajes reunidos en el Café de los Locos de Toledo. El narrador comienza el relato justificándolo como el resultado de una promesa hecha a al protagonista, quien, bajo el significativo nombre de “Fulano”, vive con el único propósito de ser importante y que,

¹²⁷ En la edición de 1988, se añadió además un epílogo de Mary McCarthy, quien, como se ha dicho, había reseñado el libro en su primera aparición en 1936.

sin embargo, lo único que obtiene es, como dice el narrador, “a cloud of inattention” (3). A pesar de sus esfuerzos, nadie se percató nunca de su presencia, ni siquiera llegando a extremos como tirar piedras a un escaparate o gritar “¡Fuego!” en mitad de la Puerta del Sol. “Fulano” visita entonces al narrador en el Café de los Locos de Toledo, y a pesar de que aquel no se da cuenta inicialmente de su presencia, finalmente acaba reconociéndolo. Resignado a no llegar nunca a ser importante como ser humano, decide intentarlo pidiéndole al narrador que lo convierta en personaje o que se lo pase a otro autor. Para garantizar su interés como personaje ofrece precisamente su absoluta insignificancia como ser real: “Don't tell me that you will be ever able to find a character as flat and little interesting as myself” (6). El narrador le promete hacer todo lo posible al respecto, pero, en ese momento, El Dr. José de los Ríos, que acompaña al narrador, le sugiere otra alternativa: simular su suicidio dejando en el puente de Alcántara una nota de suicidio y sus objetos personales. Mientras Fulano espera la noche para poner en práctica su plan, el narrador le hace fijarse en los personajes que se encuentran en ese momento en el café, relación que daremos algo más tarde. Fulano escribe una breve nota de suicidio (“I have committed suicide by jumping into the Tajo River”) que deja sin firmar y se despide del autor prometiendo verle en Madrid. El relato continúa, aclarando el narrador que, aunque, como personaje, se queda en el café, puede, sin embargo relatar lo que le acontece a partir de ese momento a Fulano. Este deambula por las calles de Toledo y deja en el puente su abrigo y, sobre él, la nota de suicidio. Sin embargo, el narrador, nos revela que el plan de Fulano ha fracasado, ya que ese mismo día escapa de la cárcel de Toledo un criminal que, al pasar por el Puente de Alcántara, intercambia su documentación y su abrigo por los de Fulano y firma la nota dejada por este, lo que hace que la prensa al día siguiente atribuya el suicidio al delincuente anónimo y no a Fulano. Algún tiempo más tarde, en Madrid, Fulano le comunica al narrador que alguien ha usurpado su personalidad (algo no muy difícil dado que nadie se ha fijado nunca en él) y se ha acabado convirtiendo en un famoso empresario y político, mientras que él, desprovisto incluso de su insignificante personalidad inicial, no tiene ya ninguna: “And I am nothing, I am absolutely lost, looking for some loose identity in order to find myself. But every identity has its owner and I am nothing, nothing. I do not exist...” (13). Entonces, el narrador, usando su condición de tal, le revela lo que ocurrió aquella noche y le pide disculpas por no haber podido hacer nada: ““Fulano, my friend. If I could have done anything, I would not have hesitated to do it, but it is not in my power to interfere with the destinies of men”

(14). En ese momento aparece el Dr. de los Ríos, quien, después de asumir su responsabilidad, le explica que sólo hay una identidad que puede recuperar y es la que quedó perdida aquella noche en el Tajo, bajo el puente de Alcántara: "There is only one superfluous identity as superfluous as yourself, and that identity is under the river Tajo (...) That soul upon the bed of the Tajo is craving for a body as much as you crave a soul. Go join it and end your mutual absurdity. After that I am sure that my friend will try to revive you in a story and to make a character out of you" (15). Fulano regresa esa noche al puente de Alcántara y finalmente se arroja al Tajo. El relato termina con una alusión retrospectiva y claramente metaficcional a la promesa mencionada al comienzo: "And in order to fulfill my promise to that unfortunate and most unimportant of all men, I have written this story. Whether I have succeeded in making a character or even a symbol out of him, or whether he will enjoy this poor revival, I do not know. I have done my best" (15).

Como se ha indicado, intercalada en el relato de Fulano está la presentación de los personajes del Café de los Locos, cada uno de ellos con alguno de los atributos que, como veremos, irán mostrando en los distintos relatos. Don Benito, "fat, bald-headed policeman" (7) que intenta inútilmente encender un fósforo; Lunarito, cannot be seen from here" (7), a la que pellizca un joven que fuma en pipa; Pepe Bejarano. Un hombre que maltrata en esos momentos a una mujer resulta ser El Cogote, mientras que entre ambos se interpone una de las dos monjas que entran en ese momento "Sister Carmela", de la que se nos dice: "She is quite attractive to be a nun. She would have made a good woman of the world" (7). Con ella aparece hablando el Padre Inocencio del que se da también alguna información: "He is supposed to do a great deal of good around here" (7). El tarbernero, Don Laureno Baez, resulta ser "an old rogue and very amusing", (8), que aparece acompañado de su mujer, Doña Felisa, caracterizada por la tristeza de su expresión. Un individuo con aires de poeta y peluca blanca que aspira el olor de una flor en su solapa con mirada ausente resulta ser García, quien, después de dar una patada a un perro que entra en el café, arroja una moneda al dueño y se marcha. Doña Micaela Valverde, vestida de negro, se queda dormida y no se da cuenta que su acompañante se marcha del café. Uno de los personajes, Don Gil, "an old dealer in junk, who peddles his stuff around the cafés" (8) intenta venderles al narrador y a Fulano una figura de porcelana china que representa a un guerrero hercúleo de expresión feroz con bigote y una mariposa en su hombro. Mientras intenta venderlo, Don Gil deja marcados sus sucios dedos en la pared del café. Finalmente, el narrador, concluye su presentación:

"Well," I said when Don Gil had gone, "I suppose you have had enough characters for a day" (9).

"A Character" comienza con el narrador hablando de su intención de escribirlo y de las dificultades que ha encontrado en el pasado para hacerlo debido al carácter rebelde de sus personajes y en especial el protagonista del mismo, Gastón Bejarano, su protagonista, quien, en principio, no figura en la lista de los personajes del Café de los Locos. El narrador dice estar en casa de Don Laureano Báez (primer personaje del Café de los Locos que aparece con su nombre), a quien espera, pero sólo alcanza a escribir una línea ("Gaston Bejarano was returning borne one night, when he met a girl" 19), porque inmediatamente, suena el timbre y se levanta para abrir. Es entonces cuando hace acto de presencia el propio Gastón: "Now that my author has set me on paper and given me a body and a start, I shall proceed with the story and tell it in my own words" (20). El relato prosigue narrado en primera persona por Gastón, quien de hecho confirma la veracidad del relato del narrador: "Well, he is quite right. I was returning borne one night and was walking along upper Alcala Street by El Retiro" (20). En medio de la noche y la lluvia, Gastón sigue a una joven con la que una pareja de hombres intenta trabar conversación. La presencia de los dos hombres le resulta molesta: "I felt an urgent desire to make the acquaintance of the girl, but I wanted no witness to my actions. It was, after all my first escape into reality and I felt a bit shy (20). Pero la solución resulta fácil: "But I am growing impatient of waiting and as the author is not present, I shall take the liberty of upsetting the laws of logic and simply eliminate these two men" (20). Finalmente, Gastón logra hablar con la joven, que le informa que tiene que encontrarse con un hombre que debe darle dinero. Pero la conversación tiene un efecto singular en el personaje: "It was raining all this time, but I did not seem to notice it. Everything had changed inside and outside of me. I felt no longer a character. I felt real, fearfully real, like any other human being who walks up Alcala Street on a rainy night and meets a real girl. I spoke, too, in a plain and ineloquent manner as if I truly were a human being" (21). Los dos acuerdan reunirse una vez que ella se encuentre con el hombre y mientras Gastón la espera empieza a pensar que se trata de otro personaje literario que se ha escapado al mundo de la realidad. Cuando vuelve, Gastón averigua que se llama María Luisa Báez, aunque la llaman Lunarito. Después de besarse, ambos se separan asegurándose mutuamente pertenecer el uno al otro. Después, Gastón relata cómo regresa a su casa, donde lo espera Carmen, su amante, que pertenece, como él al mundo de los personajes de

ficción y que ahora le resulta decepcionante: “How could I find anything in common with her after having had a test of reality?” (24). Efectivamente, su breve incursión en la realidad lo deja en una situación de desorientación: “And this is my predicament. Here I am: a character who has stepped past the edge of the paper and plunged into the abyss of reality, who now cannot go back to his own world” (25). Entonces, Gastón decide pedir ayuda al narrador, “I appeal to the author to destroy me completely or make me all over (...) Then to give me a past and let me be human. But can an author give a past to a real being?” (25). El narrador, reconviniendo al personaje, retoma en este punto el relato y decide solucionar el problema contando cómo conoció a Gastón y cómo éste conoció a Lunarito. El autor nos revela entonces que cuando conoció a Gastón éste era conocido como “El Cogote”, un proxeneta que, sin embargo, se enamora de Carmen, una joven que, tras un escándalo familiar es encerrada en un convento en el Norte de España. El Cogote rapta a Carmen, que, una vez en Madrid, se convierte en la estrella del nuevo prostíbulo de su amante y raptor. Sin embargo, cierto acontecimiento inesperado deja postrado El Cogote, lo cual requiere una visita del Dr. de los Ríos, en la que es acompañado por el narrador, quien se entera de que El Cogote se encuentra así tras un encuentro con una joven a la que siguió en una noche de lluvia, una joven, María Luisa Báez, que, sin embargo, según los periódicos, había sido encontrada muerta por la tarde. Al llegar a la casa son recibidos por Carmen, quien vestida con un quimono rojo, los conduce a donde está El Cogote, después de indicar que vuelva la cocina a una mujer vieja que repite: “If poor Gil should lift his head” (32). Entonces, el narrador, que dice experimentar un deja vu, es presentado a El Cogote, quien refiere al médico y a su acompañante un sueño que ha tenido la noche anterior. En él, El Cogote dice haberse visto a sí mismo jugando con su hermana, quien, debido a la impresión causada por el incidente que acaba de vivir, tiene el aspecto de Lunarito. En el mismo sueño, el personaje encierra a su hermana en un cuarto del que saldrá transformada en una criatura espectral repitiendo “You have killed me...” (35). Tras el relato del sueño, El Cogote llama a Lunarito hasta que finalmente, continúa el narrador, “In the doorway, with her red kimono, stood Lunarito, his mistress” (36). Pero el narrador había anunciado que explicaría igualmente el modo en que El Cogote conoció en realidad a Lunarito: “Gaston thinks that he met Lunarito at the street of Alcala on a rainy night, but he is mistaken. Gaston met Lunarito at the house of my friend Don Laureano Baez and he imagined the rest” (37). Lunarito aparece presentada como “one-fourth daughter, one-fourth wife, one-fourth maid and one-fourth secretary” (37) de Don Laureano. Este,

un mendigo que ha llegado a la cumbre de su carrera hasta el extremo de haber montado una escuela donde enseña técnicas de mendicidad, explota el atractivo del lunar de la joven. El narrador recuerda el día en que fue a visitar a Don Laureano y mientras hacía tiempo esperándolo por no encontrarse en casa empezó a escribir el relato de Gastón. Una llamada a la puerta, tal como se indicaba a comienzos del relato, hace que se levante y deje el relato en la primer línea. Al regresar, ambos encuentran a Lunarito sentada y sosteniendo el papel con una expresión soñadora, por lo que ni siquiera la llamada de Báez le hace volver en sí: “Lunarito made no answer, she had not heard him. She was not there. At that moment she was living in the future, walking with Gastón Bejarano, along upper Alcala Street on a rainy night” (38).

En “The Beggar”, tras una alusión al número de mendigos que se ven en las calles españolas (“Begging in Spain is, besides a respectable occupation, a profitable business and an enviable profession”) (41), el narrador nos presenta a García, un consumado sablista que recibe una oferta de Gil Bejarano (cuyo cuñado es prefecto de policía) para trabajar como experto en huellas dactilares, compartiendo con él (que le ha enseñado el oficio) la mitad de su sueldo. Como sablista, García ha recurrido con frecuencia a una historia bien ensayada y que consiste en que, al pedir dinero, enseña una moneda de cinco duros de oro que compró hace tiempo, pero que dice haber recibido de su madre el día de su primera comunión, pero que no gastaría por nada en el mundo, todo ello destinado a que la conmovida víctima, para evitar que el sablista la gaste, le de finalmente dinero. Ante la perspectiva de un trabajo estable decide cambiar la moneda en un café, a donde se dirige después de dar limosna a un mendigo. Pero cuando llega al café descubre que la moneda que ha dado al mendigo es la de los cinco duros de oro. Después de regresar inmediatamente en busca del mendigo consigue averiguar su dirección y se dirige a su casa. Esta está en un edificio con portero en un barrio rico y no es otra que la de Don Laureano Báez, el maestro de mendigos. Después de que Lunarito le haya hecho pasar, Don Laureano, que lo trata con exquisita corrección, lo invita a cenar. El encuentro, bien regado con vino y ojén, termina, bajo la mirada sorprendida de Lunarito, con un episodio de confraternización en el que García revelará al rico mendigo que la moneda no fue un regalo de su madre, mientras que aquel le dará algún dinero para que se arregle mientras empieza a trabajar.

“Fingerprints” cuenta la historia de Don Gil Bejarano y Roca, personaje que aparece en el relato anterior. Hijo de Esteban Bejarano y Ulloa, el inventor español de las huellas dactilares, Gil dedica su vida a la reivindicación de la figura de su padre y a

la propagación de sus teorías: “On them he based his identity. Fingerprints were everything to Don Gil, he had based his whole existence on his father's discovery” (58). Intenta convencer a su cuñado, Benito, prefecto de policía, de la necesidad de que todos los españoles registren sus huellas, pero sólo consigue que lo estén las suyas y las de los delincuentes que van siendo detenidos. Uno de sus ejemplos favoritos es el de que si las huellas de un hombre que estuviese en China aparecieran en el escenario de un crimen en Madrid, sería suficiente para acusarlo. Don Gil invita a su cuñado a jugar a las cartas en su casa, y es ahí donde se traslada la escena y donde el narrador nos presenta a la familia de Don Gil: su mujer, Felisa, y sus hijos: Gastón, Pepe, Mignon y Carmen. Sentados ante una camilla están Don Gil, su mujer y el Padre Inocencio. Mientras juegan se oye en la habitación de al lado la risa de un hombre y la voz de Carmen: “Papa, tell Gaston to leave me in peace” (65), hasta que finalmente la madre se levanta y descubre a los dos hermanos en lo que parece ser una escena de incesto. Gastón se marcha de la casa. Pero la velada sigue mientras se toma el chocolate y en ese momento aparece Benito, el cuñado y prefecto de policía, quien tras llevarse a Gil a la comisaría le informa de que sus huellas han aparecido por todas partes en la escena de un asesinato, según ha testificado García, el personaje del relato anterior, que ya ha empezado a trabajar. Después de todas las comprobaciones posibles, Gil, víctima de la técnica por cuyo reconocimiento siempre ha trabajado, comenta con ironía triste. “Benito ... I am the man from China, I am the man from China!” (73). Finalmente, Gil es consciente de que esa no es la única tragedia que se ha producido en ese día y que va a hundir su hogar, pues sabe que el episodio de sus hijos traerá consigo que su mujer, aconsejada por el Padre Inocencio, internará a su hija en un convento. Al final, Don Gil se dirige esposado a la cárcel repitiendo obsesivamente “I am the man from China Fingerprints never fail” (74).

En “The Wallet” volvemos a encontrar a Don Benito, quien asiste preocupado al incremento de la delincuencia que ha traído consigo la celebración en Madrid de un congreso internacional de policía y la ya abundante población delincuente de la ciudad, lo que da lugar a una situación absurda y cómica, agravada por frecuentes apagones, en la que colaboran los ciudadanos de a pie e incluso la propia policía. Durante un apagón, Don Benito está sentado en una mesa del Casino de Madrid, frente a su sobrino, Pepe Bejarano, hijo de Don Gil, que acaba de regresar a España por haber sido expulsado del colegio inglés en el que estudiaba y que ha adquirido allí la costumbre de fumar en pipa. “Pepe, you are a *sinvergüenza*” (82) le espeta Don Benito a su sobrino, recordándole las

veces que ayudó económicamente a su padre “a secondhand Quixote”, a pesar de que se Pepe se defiende alegando haber sido víctima de una injusticia en la universidad. Pepe averigua entonces que, mientras él ha estado fuera, Gastón se ha convertido en proxeneta conocido como El Cogote y le recuerda el paso de su padre, Don Gil Bejarano, por la cárcel tras ser incriminado por las huellas dactilares. Después de referirle algunos de los casos en que ha tenido que sacar de apuros a El Cogote, entre otros la agresión de su amante a Lunarito al encontrarlos a los dos en su casa, los dos salen del Casino a la calle en un Madrid a oscuras. Antes de despedirse se apuestan mil pesetas a que acaban robando al otro, aunque Pepe no tiene dinero. Poco después, Pepe se da cuenta de que le han robado la cartera y tras perseguirlo, descubre a un hombre que acaba de encender un fósforo. Pensando que es el ladrón, Pepe, lo agarra y, poniéndole la pipa en la espalda, le grita “Give me the wallet” (89), y acorralando al ladrón consigue que éste se la devuelva, sólo para descubrir que no es la suya y que tiene dentro quinientas pesetas. Tras pasar la noche en una casa de huéspedes, Pepe sale a la calle y se empapa de la mañana madrileña, da limosna a un mendigo que resulta ser Don Laureno Báez y finalmente va a ver a su tío a la Prefectura. Pepe le confiesa que le robaron la noche anterior, pero, para su asombro, Don Benito confiesa que alguien le robó su cartera por la que piensa ofrecer una recompensa. Sin embargo, Pepe deduce que es la que él robó y se la devuelve haciéndole creer que la ha recuperado gracias a sus habilidades detectivescas, que aprendió en Inglaterra del mismísimo Sherlock Holmes. A su vez, Don Benito le entrega a Pepe un paquete que le han enviado a su nombre y en el que descubre su propia cartera acompañada de una nota en la que su hermano Gastón le informa de que se la robó por accidente.

“Chinelato”, el relato más extenso de *Locos*, tiene como protagonista a un individuo conocido como el señor Olózaga que nos es presentado como un gigante asiático que vive en una casa lujosamente decorada con gusto exótico en los alrededores de Madrid y que llama la atención de sus vecinos, especialmente de los niños, que le cantan una canción de burla:

Alto, gordo y chato,
Juan Chinelato;
tira los garbanzos y se come al gato. (102)

El narrador, que se dice informado de la vida del Chinelato por él mismo, refiere distintas leyendas que corren en torno a su persona y reconstruye la infancia en algún lugar de China como huérfano que crece al cuidado de unos misioneros y que

finalmente logra escapar del incendio de la misión por unos bandidos chinos. Convertido en un joven atlético, el narrador lo presenta después escapando de un barco de convictos y haciéndose marinero y campeón de lucha en los mares de China, hasta que finalmente se establece en Manila. Allí acaba convirtiéndose en un personaje poderoso (al que rinden pleitesía incluso los funcionarios españoles), conocido como El mandarín negro “The Black Mandarin” y, aunque casado, lleva una vida de disipación hasta que un día ve pasar en un coche a Bejarano, hija de Don Esteban Bejarano y Ulloa (y hermana, por tanto, de Gil Bejarano). Súbitamente enamorado de la joven, Chinelato decide ir a pedir su mano, pero es rechazado por su padre, que explicará así la decisión: “It is useless, Señor Chinelato ... you do not understand ... you do not seem to want to understand You see, Señor Chinelato? My daughter is white” (114). Además, añade que la suerte de las dos primeras mujeres de Chinelato es un misterio. El visitante sale indignado y puede oír la voz de Gil, todavía un niño, preguntando “Who is that ugly Chinaman?” (117), lo cual lo enfurecerá hasta el extremo de matar a uno de los perros de la casa. Después abandona las Filipinas y, después de pasar por España, se establece en Cuba, donde trabaja para un propietario vasco, Iturbe, con cuya hija se acabará casando después de raptarla. Convertido en luchador profesional, se traslada a los Estados Unidos, donde, de nuevo, se casa con una mujer blanca, si bien se verá obligado a abandonar el país acusado de bigamia. Vuelto a Cuba, maltrata a su mujer y llega a servirle asado el cadáver del hijo de ambos, de cuya paternidad dudaba Chinelato. Después, con una nueva mujer blanca, el personaje se traslada a España, ya con el nombre de Olózaga, al frente de un circo en el que él mismo actuará como amestrador de mariposas, aunque finalmente su afición al juego acaba dando al traste con el negocio. El narrador presenta entonces a un personaje, Tía Mariquita, un dama entrada en años que vive de los recuerdos de su juventud en el pasado siglo XIX y que organiza meriendas burguesas, a una de las cuales acudirá el narrador acompañado del Dr. de los Ríos. Allí conoce a su secretario, Cendreras, y allí también, por boca del doctor, que estuvo destinado en las Filipinas averigua que el marido de Tía Mariquita, de apellido Olózaga, no es otro que Juan Chinelato. Según De los Ríos, ambos se habían conocido cuando Tía Mariquita le había ofrecido a Chinelato, entonces productor teatral, una obra compuesta por ella, una obra tan mala que atrae a la gente y que resulta ser rentable para el productor, hasta que en una representación en Bilbao, se organiza un tumulto que el propio Chinelato, ya mayor, logra contener con sus puños. La pareja se retira después a Madrid, pero el señor Olózaga sigue con sus negocios por toda España; uno de ellos es

una agencia de cobro de morosos, el otro, una empresa que revende la ropa que llevan los muertos antes de ser enterrados, que emprende en asociación con Don Laureano Báez. Este le ofrece a Lunarito y le emplaza en su casa, pero por precaución, Olózaga manda por delante a Cendreras, que es asesinado. Don Laureano es enviado a prisión y Lunarito a un correccional del que, una vez conocido el caso por la prensa, será sacada por Gastón Bejarano para casarse con ella. El relato del Dr. de los Ríos concluye con un breve encuentro con Olózaga en el que éste se burla de los Bejarano y le expone un negocio consistente en explotar el desierto, hasta que desaparece siguiendo a una modistilla que pasa por la calle. El Dr. de los Ríos concluye así: “Already in the age of dreams and meaningless pursuits. Same Olózaga and great Chinelato, always after love and adventure and then the paradox ... by always running after the practical he has lived a most romantic life. His life is a lesson. But now his time is gone. He is right: he has outlived his epoch ... and that is sad”(141).

“The Necrophil” se centra en la figura de Doña Micaela Valverde, una beata con aspecto de figura de cera que tiene como principal afición asistir a entierros y funerales, que disfruta con verdadera delectación, colándose en funerales de desconocidos y ofreciéndose voluntaria a la familia para sustituirla en los velatorios. Doña Micaela es capaz de olfatear la muerte a su alrededor y por eso predice la inminente del poeta García, que morirá seguro, dice, por convivir con una mala mujer llamada Lunarito. Doña Micaela sufre además una enfermedad parecida a la catalepsia que la mantiene como muerta durante meses, habitualmente en primavera, “as if she were going for a vacation to the other world” (149), hasta que finalmente se despierta gritando: “I have been dead.... I have been dead....” (151). Conocida como “la muerta” vive solitaria (excepto por su asistencia a la tertulia de un enterrador) después de que la muerte de sus dos primeros maridos y del abandono del tercero, Cendreras. Finalmente, ante la progresiva frecuencia de sus ataques, el Dr. de los Ríos le recomienda que se suicide: “he said that he could not cure her, that her case was hopeless and that the best thing she could do was to commit suicide. That death was the best antidote for death. Death would not come to look for her unless she went to look for him” (158). De los Ríos le deja una pistola con cartuchos descargados que finalmente Doña Micaela dispara, desmayándose a continuación. Al despertar, parece curada de su necrofilia y el Dr. de los Ríos le recomienda que no vaya más a misa y que se compre una casa más alegre.

El último de los relatos, “A Romance of Dogs”, se inicia con la transcripción de un manuscrito en el que García relata su experiencia en el colegio y en el que cita al

narrador, que fue compañero suyo y quien se lo entrega el Dr. de los Ríos. García relata allí el período que pasa en “Vizcaitía”, un pueblo ficcional en el País Vasco, mientras asiste al colegio de los Salesianos, donde es sometido a un duro régimen de estudios y disciplina y del que le separa una dura caminata todos los días: “The time between these two walks was filled with study, recitations mental strain, discipline, punishment, fear And then to walk home at night with a leaden heart and an eighty-page assignment of history for the next day” (165). A ello se añade el miedo que le produce al personaje dos perros junto a los que debe pasar, y también el aislamiento que sufren en el colegio, por parte de los niños vascos y euskaldunes, los niños de origen no vascos, que son llamados despectivamente “El círculo de los maquetos”, pero que entre ellos prefieren llamarse “Los Madrileños”: “Los Madrileños formed a very small group. We were only four: Julio Cavañas (we always called him Cavañitas), Pepe Bejarano, Felipe Alfau and myself” (167). Además de la solidaridad entre ellos, se sienten apoyados por el Padre Inocencio, un cura humano y mundano que, además de profesor es capellán de un convento de monjas situado enfrente del colegio. El grupo se mantiene hasta que, un día, envían a Pepe Bejarano a estudiar en Inglaterra. Poco después, el Padre Inocencio viene de Madrid acompañado de Carmen, la hermana de Pepe Bejarano, que ingresa en el convento y a la que llamarán Sister Carmela. La monja, que tiene una estrecha relación con el Padre Inocencio, se hará también amiga de los Madrileños, a los que seduce con su simpatía y sensualidad, hasta que finalmente será raptada por su hermano, Gastón Bejarano, mientras García aprende el significado de la palabra incesto. Poco después, el Padre Inocencio se suicida. Este acontecimiento altera al grupo lo suficiente como para que Cavañas mate al perro del colegio con una honda, la misma con la que el propio García matará al otro perro. Al llegar a su casa dice que no soporta más el ambiente del colegio y del pueblo y que no estudiará más allí. Poco después, la familia regresa a Madrid

Una vez concluido el relato, el narrador dice haber encontrado en Madrid a García, donde lleva una vida ociosa: “I learned that he wore long hair, wrote poetry and asked his friends for money” (185). El trato con él le permite darse cuenta de que la gran pasión de García no es otra que la primavera, según se desprende de un largo y poético fragmento en el que el personaje expresa su entusiasmo por el renacer de la vida cada año. El narrador vuelve a encontrarlo un tiempo más tarde, viviendo en una casa con jardín en el Barrio de Salamanca, vecina a la del Dr. de los Ríos, en la que Lunarito trabaja como asistente. García dice que el Dr. de los Ríos está loco porque cree tener

poder sobre las plantas y que habla con ellas, pero en realidad es García quien, poseído por su entusiasmo por la naturaleza, abraza todo el tiempo a las plantas y los árboles. De hecho es el propio De los Ríos quien tiene que atender e internar después a un García que, en pleno ataque de locura, sale un día a la calle anunciando a gritos la llegada de la primavera. El narrador visita a García después de regresar del internamiento y, además de comprobar que está ciego descubre a dos enormes mastines a su lado, ya que, según las confidencias que le hace al narrador, parece haber superado muchos de los miedos de su infancia. En distintas visitas, García se muestra progresivamente coinsciente de la paradoja de que en esta ocasión, la llegada de la primavera coincidirá con su muerte, y en tono visionario reflexiona sobre lo inexorable del ciclo de la vida. En la última visita, el narrador lo encuentra con las ventanas cerradas para intentar mantener fuera a la primavera y a la muerte, hasta que finalmente desiste y le pide al narrador que abra la ventana: “Then I lifted the hook and flung the window open.... / Spring came in” (200).

3.2.2.1. Narrador y personajes

Los personajes son sin duda el componente más importante de *Locos*, y sobre ellos gravita no sólo el significado de la obra, que gira en torno a la cuestión de la identidad individual, sino también, debido al tratamiento que hace de ellos Alfau, su peculiar estructura.

Pero tal como se anuncia en el subtítulo de la obra, una dimensión fundamental de los pesonajes es su relación con el narrador y más precisamente el poder que ejercen sobre él manifestado y que se manifiesta en la usurpación de sus funciones como tal narrador. Para empezar, la obra se presenta como el resultado de la colaboración entre el narrador y uno de sus personajes, el doctor don José de los Rios, quien, aparte de descargar al autor de la responsabilidad de la organización de la obra, desempeña la importante función de facilitar al narrador información sobre los otros personajes, a los que dice conocer por distintas circunstancias, entre ellas por haberlos tratado como médico. De los Ríos llega incluso a ofrecerle, en el capítulo “A Romance of Dogs”, el manuscrito con la autobiografía de uno de los personajes, lo que añade complejidad estructural a la obra, ya que en dicho “manuscrito encontrado” el propio narrador aparece como personaje con el nombre de Felipe Alfau.

El hecho de que el atributo de la omnisciencia del narrador decimonónico

aparezca transferido aquí a uno de los personajes refuerza la idea de la pérdida de poder del narrador principal. Pero la autoría de la obra no sólo aparece parcialmente conpartida con el Dr. de los Ríos, sino, en general, con el conjunto de los personajes, coautores del relato en la medida en que, en un permanente forcejeo con el autor, darán también forma al texto al intervenir en él por su cuenta en él, apareciendo y desapareciendo intermitentemente en los distintos relatos aparentemente independientes que lo componen:

I am not entirely to blame for committing this novel; the characters used in it being, I believe, far more responsible than myself (...) The author is lost (...) I can find no connection with that individual and official author of this book who once while in the mad, fantastic city of Toledo wandered one day with his friend, Dr. José de los Rios, into the Café de los Locos (the Café of the Crazy) (...) and who in a persistent confabulation with the characters found in that Toledo café, is the abstract, but nevertheless real, perpetrator of this experiment. (ix-x)

La función de los personajes en la construcción del relato aparece definida por el autor como “confabulación”, un concepto que no parece haber sido entendido correctamente, y ello quizá por no haber sido tomada en cuenta la peculiar hibridación lingüística y cultural sobre la que se construye el texto. Fue Villeneuve (29) quien llamó la atención en su tesis sobre el distinto significado que tenía el término en inglés y en español. Efectivamente, en el *Oxford Online Dictionary* encontramos tres acepciones para *confabulation*: “1.a. Talking together; a familiar talk or conversation; chat. /1.b. humorously. A conference. / 2. Psychiatry. The action of the verb confabulate v. 2.” Esta segunda acepción de *confabulate* es la siguiente: “2. intr. Psychiatry. To fabricate imaginary experiences as compensation for loss of memory.” En el Diccionario de la Real Academia Española de 1914, el significado de ‘confabulación’ es: “1. f. Acción y efecto de confabular o confabularse. Tómase, por lo común, en mala parte”. Por lo que respecta a confabular encontramos “1. Conferir, tratar una cosa entre dos o más personas. / 2. Decir, referir fábulas. / 3. Ponerse de acuerdo dos o más personas sobre un negocio en que no son ellas solas las interesadas. Tómase, por lo común, en mala parte.” No menos interés ofrecen las acepciones que muestra ‘confabulador’: “1. Cada una de las personas que tratan entre sí algún asunto, principalmente de los que requieren cautela. / 2. Decidor de cuentos o fábulas”.

Villeneuve articula toda su interpretación de *Locos* sobre el significado del término en inglés, e ignorando la primera acepción, la que se refiere a la conversación a varias voces, que sería más plausible por su proximidad semántica al español y que reflejaría de algún modo el carácter colectivo que el autor se esfuerza en destacar, se

centra en la segunda, que se refiere, como se ha visto, a un trastorno psíquico relacionado con la memoria. Efectivamente, la teoría de Villeneuve está basada en el supuesto de que, después de 1916, Alfau no volvió a visitar España y que la confusión espaciotemporal y las transmutaciones de los personajes son el resultado de una técnica narrativa que, de forma análoga al trastorno psiquiátrico de la confabulación, supliría con elementos ficticios las lagunas de memoria producidas, en este caso, por la prolongada ausencia de España de un autor que estaría apoyándose en recuerdos de la infancia y la primera adolescencia:

If we want to explain the author's chronological discrepancies, then, we can suggest that Alfau is faced with a failing memory and that this poses as great a problem as the metafictional subversion of his characters. To which acquaintances do certain souvenirs pertain? Who was related to whom? Who married whom and who remained celibate? Who killed whom or who was murdered by whom? Amidst the struggle to answer these questions, what Alfau says in *Locos* is that bringing past memories to life for a person trying to remember is as frustrating as bringing characters to life for an author trying to write. (27)

El principal problema de la tesis de Villeneuve es que, como sabemos, Alfau visitó España en 1923, es decir, cuando tenía ya veintiún años, y apenas cinco antes de la fecha en que está datado *Locos*, por lo que la distancia temporal es mucho menor de lo que afirma el crítico y no permite explicar la estructura narrativa de *Locos* y el procedimiento de construcción de sus personajes a partir de ningún lapsus de memoria por parte del autor, quien, por otra parte, y según el testimonio de quienes lo trataron, recordaba perfectamente el mundo de su infancia, tal como se habría de poner de manifiesto, al parecer, en el viaje que hizo en 1958.

A nuestro juicio, lo que ocurre es que el “Iberian English” del autor (el cual, en el momento de escribir *Locos* apenas llevaba diez años en Estados Unidos), le lleva a elegir un “falso amigo”, tomando *confabulation* como sinónimo exacto de ‘confabulación’ debido no sólo a su carácter de cognado, sino también a la proximidad de la principal acepción de la voz inglesa con la de la española. Pero, además, hay que decir que las acepciones del término español describen mucho mejor que las del inglés lo que el autor pretende explicar. Así, junto a la acepción referida a un plan decidido por un grupo de individuos (y dirigido implícitamente contra un tercero), encontramos otra acepción que se refiere al hecho de contar fábulas o relatos. Si ‘confabular’ procede de *confabulari* y, por tanto, de la combinación de la preposición latina *cum* (‘con’) y el verbo *fabulari* (‘hablar’) (etimología que explica perfectamente la primera acepción), habría que interpretar que la segunda, la referida al relato, retiene asimismo parte de ese valor colectivo que le da el uso de la preposición y viene a indicar una acción realizada

conjuntamente, por lo que podríamos entender que, en esta segunda acepción, ‘confabulación’ aludiría al intercambio de fábulas o cuentos entre diferentes individuos o, mejor, a la creación colectiva de una fábula o cuento escrito “con” otros, que sería, lo que, según el autor, ocurriría en *Locos*. Así, aunque los personajes no actúen como narradores (sólo lo harán Gastón Bejarano, al aprovechar un despiste del narrador, García, en su autobiografía y, parcialmente, Ríos al contar la historia de algunos personajes), lo cierto es que contribuyen a la construcción del relato con las escapadas individuales que hacen del café (gracias a la debilidad del autor) para introducirse en el texto. De ese modo, los personajes no son sólo confabuladores contra el autor, sino, en cierto sentido, “co-fabuladores” junto con este en la construcción del relato.

De ese modo, forzando el modelo pirandelliano, en lugar de interpelar al autor, los personajes desconocen directamente su autoridad y, al actuar al margen de su voluntad, ocupan ocasionalmente su lugar y ejercen sus funciones. En ese sentido, la introducción de “A Character” resulta especialmente reveladora:

The story I intend to write is a story which I have had in mind for some time. However, the rebellious qualities of my characters have prevented me from writing it. It seems that while I frame my characters and their actions in my mind, I have them quite well in hand, but it suffices to set a character on paper to lose control of him immediately. He goes off on his own track, evades me and does what he pleases with himself, leaving me absolutely helpless.

I have moreover, been particularly averse to writing this story because I intend to use in it Gaston Bejarano, my principal character, who is especially rebellious and always wants to do things of his own accord. He is quite a bad influence among the crowd and on more than one occasion has completely demoralized the cast. (19)

Y, como sabemos, el resultado no es otro que la usurpación de la función narradora del relato por parte del propio Gastón:

Now that my author has set me on paper and given me a body and a start, I shall proceed with the story and tell it in my own words. Now that I am free from his attention I am able to do as I please. He thinks that by forgetting about me I shall cease to exist, but I love reality too much and I intend to continue to move and think even after my author has shifted his attention from me. (20)

El resultado de esta co-autoría de los personajes es una estructura y un argumento anárquicos, con innumerables inconsistencias espaciales y temporales y en el que los personajes, que pueden decidir sobre su apariencia, se metaformosean constantemente, tal como advertirá el narrador en el prólogo:

The result of this is a bunch of contradictory characters inconsequent as their author and just as clumsy in their performance. As their personality is a passing and unsteady thing that lasts at most a book's length, they have lost respect for it and change it at will, because they have a faint idea that life is abrupt and unexpected.

Their knowledge of reality is vague and imprecise. Sometimes I have given a character the part of a brother or a son, and in the middle of the action he begins to make love to his sister or his mother, because he has heard that men sometimes make love to women.

Another character appears as a child in a situation that takes place when he should be a mature man, because he attributes his persistent failure to understand the situation to immaturity typical of childhood. Again, another character, who has the part of a chicken, begins to bark in the middle of her lines, because she has seen a dog she likes. Time and space do not exist for these people, and that naturally ruins my work completely. (x-xi)

La razón por la que los personajes actúan así es porque intentan escapar a su condición de tales y convertirse en seres reales: “For them reality is what fiction is to real people; they simply love it and make for it against my almost heroic opposition” (x). Sin embargo, para los personajes, ser reales no significa más que introducirse en el relato del narrador y, por tanto, tener una vida, protagonizar acontecimientos o experimentar sentimientos, cualquier cosa que no sea la vida en el limbo que llevan en el Café. La realidad viene definida por el relato del narrador y la locura de los personajes, es decir, sus problemas de percepción de la realidad al introducirse en el medio extraño del relato “real”, son los que ocasionan las interferencias de las que se queja el narrador. Es esta circunstancia la que explica la conducta anárquica e impredecible de unos personajes que, como locos escapados de un manicomio, se encuentran de repente en un mundo extraño: “Their knowledge of reality is vague and imprecise” (x). Efectivamente, los personajes son caracterizados como locos a causa de la conducta que acaban mostrando en los relatos, y descritos como “a bunch of contradictory characters inconsequent as their author and just as clumsy in their performance” (x) o “this bevy of irresponsible puppets” (xii), cuya principal víctima es el autor, “a helpless instrument of their whims and absurd contretemps” (xi).

La mutabilidad de los personajes, que el narrador define como locura, afecta a su funcionalidad en la obra e inevitablemente a la propia estructura y consistencia del relato:

Sometimes the reader will find that an important character appears in a very inadequate dim light and some cases he may entirely fade away. In other instances an apparently obscure character will assume a decided importance and almost conduct himself with all the resolution of a first-rate hero. Sometimes the threads of the book break suddenly and hang limp from my fingertips upon an abyss of futility; at other times they are joined together, strengthened and then bound about my subdued wrists into some sort of fatal and inevitable finality. (xii)

Por todo ello, viene a decir el autor, una novela construida con tales componentes no puede ser leída del mismo modo que una novela convencional, y por esa razón recomienda al lector suspender sus expectativas y asistir simplemente al impredecible desarrollo del relato:

As a contrast and a tacit reproach to this most impolite animation of the characters, the reader should exercise a certain amount of composure and under no circumstances show

signs of the slightest surprise at whatever takes place (...) In other words, the reader is expected to sit back and watch this procession of strange people and distorted phenomena without even a critical eye. To look for anything else, or to take seriously this bevy of irresponsible puppets and the inconsistency of the author, would not be advisable. (xii)

El procedimiento que sigue el autor para la definición del funcionamiento de los personajes en la obra queda descrito en sus aspectos esenciales en los dos primeros capítulos: “Identity” y “A Character”. El punto de partida (aunque casi con toda seguridad se trata de un texto escrito después de cerrar el conjunto) es la presentación que lleva a cabo en el capítulo primero de los personajes que intervendrán en la obra y que, de acuerdo con el narrador, aspiran, como hemos visto, a llevar una vida real. Dicha presentación tiene lugar en el “Café de los Locos” de Toledo en el que el narrador se presenta a sí mismo “looking around at the different faces and types (...) absorbed in the contemplation of characters I expected to use in this book” (5). El café se nos aparece así como una especie de mercado al que los autores acuden en busca de personajes:

Bad writers were in the habit of coming to that café in quest of characters, and I came now and then among them. At that particular place one could find some very good secondhand bargains and also some fairly good, cheap, new material. As fashion has a great deal to do with market value, one could find at that place some characters who in their time had been glorious and served under famous geniuses, but who for some time had been out of a job, due to the change of literary trend toward other ideals (...) In that manner, there was a score of good characters who had been great in their day, but were now of no earthly use. (4-5)

Así, lo que inicialmente no es más que una imagen convencional, la del escritor que busca en el café individuos reales para convertirlos en personajes, acaba siendo invertida al describir el autor un café cuyos parroquianos son personajes literarios que, en este caso, lo que quieren es convertirse en seres reales y que, por tanto, se encuentran en el Café en una especie de limbo literario del que irán saliendo para incorporarse al relato.

En ese sentido, aunque situado en una ciudad real, Toledo, el Café de los Locos, no es ningún espacio real, como sí lo serán las calles de Madrid en las que transcurrirá la mayor parte de la acción de la novela, o el San Sebastián o las Filipinas de “Chinelato”, y no sólo por tratarse de un espacio ficcional inserto dentro de una obra de ficción, como podría serlo también la “Vizcainia” de “A Romance of Dogs”. Lo que ocurre es que el Café de los Locos está en otro plano con respecto a los otros espacios de la novela, del mismo modo que los personajes se encuentran en dicho café en un estado diferente del que manifestarán en los relatos en los que acabarán apareciendo. Esa es la razón por la cual, en el Café de los Locos, a pesar de estar su ubicación

toledana, no encontramos a ningún personaje que sea de Toledo o visite la ciudad (excepto Fulano, de cuya singularidad hablaremos después), ya que todos son (o serán) madrileños, vascos e incluso encontramos al chino Juan Chinelato.

En los diferentes relatos, los personajes se nos muestran metamorfoseados a partir de algunos rasgos de identidad insinuados en su presentación en el café; así, Doña Felisa, la mujer del propietario, acaba apareciendo casada con uno de los parroquianos del mismo, Gil Bejarano, pero no abandona su papel de esposa, mientras que Juan Chinelato, uno de los personajes más vigorosamente trazados de la obra y protagonista él solo de un extenso relato, aparecerá en el café representado apenas como una simple figurilla de porcelana china que el propio Gil Bejarano intenta vender al narrador. Se trata por tanto de un espacio singular dentro del texto, en el que, más que en ningún otro capítulo del mismo, el tiempo y el espacio aparecen anulados y en el que realidad y ficción se confunden al coincidir en él, por un lado, personajes que quieren convertirse en seres de carne y hueso y, por otro, individuos reales (es decir, situados en el mismo plano que el narrador) que quieren convertirse en personajes literarios, como Fulano, quien, de hecho se convierte en tal una vez que traspasa el umbral del Café.

Alfau se sirve de la imagen de la locura para representar la distinción entre los dos estados que los personajes muestran en la obra: el que tienen *in nuce* en el Café de los Locos y el que adquieren, introduciéndose por su cuenta en la “realidad” del relato y actuando en él como locos en la medida en que desafían la realidad impuesta en dicho relato por el autor. Pero esa misma distinción será representada por Alfau por medio de otra imagen, tan reveladora o más que la de la locura, como es la de la interpretación teatral, una imagen para la que el autor contaba además con su propia experiencia, según hemos visto, como actor aficionado y que empleará con distintos significados.

En ese sentido, *Locos* sería, en primer lugar, como una representación teatral en la que los personajes del Café actuarían como actores que representarían distintos papeles. De hecho, en alguna ocasión aparecen representados como tales. Así, cuando Gastón Bejarano y su hermana Carmen hacen acto de presencia en la tertulia familiar, el autor introducirá la siguiente nota al pie: “The reader may disregard this interruption of two characters whom I had not intended for this story, but who are endeavoring to complicate matters on the stage by making noise in the wings” (63). Más adelante encontramos otra nota referida en este caso al momento en que Chinelato presenta a su hijo asado como cena para su mujer:

Several persons have objected to this passage which they find distasteful to say the

least, among others my friend Dr. José de los Ríos, and such characters as Madame Chinelato and the baby in question. I also objected to it, but Chinelato insisted upon being very evil at this point in the story. It is not my fault if, although personally preferring to have actual roast pork, Chinelato should prove unyielding in his culinary prerogatives. Besides like all stage dinners this is a make-believe one and the platter really held a cardboard dummy. (122)

La actuación de los personajes en *Locos* estaría así concebida de forma similar a una actuación teatral, con actores que entran y salen de escena y que, sin perder los elementos básicos de su identidad, pueden representar distintos personajes.

Por otro lado, Alfau utiliza la imagen de la representación teatral para ilustrar otro aspecto de la problemática consistencia de los personajes en la obra. Como sabemos, Gastón Bejarano relata su propia historia y su enamoramiento durante un paseo nocturno bajo la lluvia, de Lunarito, a quien toma por una mujer real, es decir, perteneciente a un plano distinto al suyo. Tras pedir ayuda al autor, éste analiza la difícil situación en la que se encuentra el personaje: “All the things that once were nothing but play would then be real and truly affect his life and that of others. It would be a puppet who, by falling in love with a person in the audience, brought real life onto the stage, broke loose from all the threads which moved him and made a tragedy out of a comedy” (27). En la cita observamos además dos imágenes que resultan igualmente valiosas para la interpretación de *Locos*. Por un lado, como ya habíamos podido percibir en la interpretación humorística del episodio de la cena de Chinelato y su mujer, el autor intenta explicar que, mientras la obra describe acontecimientos que pueden ser considerados trágicos, su representación por parte de los personajes nunca, ni en los momentos más dramáticos, pasa de ser una comedia¹²⁸. La tragedia, a veces vulgar, pertenece al mundo de la realidad, ya sea la realidad objetiva o la realidad del relato que el autor pretende construir, pero nunca al mundo de los personajes, que parecen no tener dignidad para ello. De ese modo, y esta es la segunda imagen que se deriva de la cita, los personajes están, en el fondo, vacíos y no tienen una identidad propia como tal. Así, los relatos que protagonizan apenas si se pueden comparar a espectáculos de títeres basados en simples gestos corporales vacíos de sentido. El subtítulo de la obra, por tanto, está, de nuevo, referido al plano de los personajes y nos revela la verdadera sustancia de su actuación en la obra: “A Comedy of Gestures”.

El teatro constituye, sin duda, una referencia importante en la obra y, de hecho, han sido obras teatrales las que se han venido proponiendo como modelo de la teoría del

¹²⁸ En ese sentido resulta especialmente significativo el episodio de la Tía Mariquita en “Chinelato” y su pieza teatral, que, por ser tan mala hace que el público acuda a la representación solamente para reírse.

personaje implícita en la obra, y, en ese terreno, resulta inevitable la mención a Pirandello. En su artículo del volumen de la *Review of Contemporary Fiction*, Zagrilli rastreó la influencia del pirandellismo en la obra remontándose al primer montaje de *Seis personajes* en el mundo de habla inglesa, el que George Bernard Shaw estrenó el 27 de febrero de 1922 en la London Stage Society, cuyo éxito, señala el crítico, facilitó después el estreno en los Estados Unidos. Allí, el 30 de octubre de 1922, se representó en el Princess Theatre, dando lugar a un interés por el autor que se tradujo en el viaje de éste a la ciudad a finales de 1923, donde asistió a la apertura de la temporada del Fulton Theatre. Por el hecho de ser un joven intelectual residente en Nueva York, y por su condición de periodista más o menos informal en *La Prensa*, Zagrilli, que ignora la condición de actor aficionado de Alfau, considera que este debió prestar mucha atención a la figura del autor italiano. A ello debió sumarse, sostiene el crítico italiano, la influencia que Pirandello estaba empezando a tener ya en el mundo hispánico (215-6). En ese sentido, Zagrilli, que ve en *Locos*, una “Pirandellian novel” (216), sobre todo en los capítulos “Identity” y “A Character”, donde la relación entre el autor y los personajes tiene una mayor relevancia, menciona coincidencias entre los relatos de Alfau y otras obras de Pirandello más allá de los *Seis personajes*, como “Personaggi”, “Coloqui coi personaggi” o “La tragedia di un personaggio”, cuyo protagonista Fileno, se dirige asimismo a su autor como el Fulano de “Identity”. Zagrilli menciona asimismo *Il fu Mattia Pascal* (1904), traducido al inglés en 1923 por Arthur Livingston (*The late Matias Pascal*) y al español en 1924 (*El difundo Matías Pascal*) por Rafael Cansinos-Asséns, por el papel que tiene el suicidio fingido en “Identity”.

Sin embargo, no deja de llamar la atención el hecho de que el estreno de *Seis personajes* en España tuviera lugar el 22 de diciembre de 1923¹²⁹, es decir, apenas tres semanas después de la partida de Alfau de vuelta a Nueva York, por lo que aún cabría especular con la posibilidad de que, enterado del inminente estreno de la obra en la capital de España, el autor sintiera curiosidad por leerla y, entre los recuerdos españoles con los que habría de construir la novela, trajera ya consigo la estructura pirandelliana de esta.

En cualquier caso, la influencia de la obra de Pirandello parece evidente. En lo que

¹²⁹ “Espectáculos y deportes”, *ABC*, 23-12-1923: 34. La obra había sido estrenada previamente en Barcelona (19-12-1923), aunque, como recuerda Martín Rodríguez (817), el estreno de París (Comédie des Champs-Élysées (10-4-1923) había sido ya comentado en la *Revista de Occidente*.

se refiere a la estructura general, la obra de Pirandello se abre con una presentación sumaria de los personajes del grupo (en este caso lo harán ellos mismos), cada uno de ellos con una historia personal que luego se irá modificando en la obra, aun cuando, en la obra de Pirandello sean los personajes los que busquen al autor, y no a la inversa, como ocurre en el café en *Locos*.

EL AVISADOR (*tímidamente*): Allí hay unos señores que preguntan por usted.

EL DIRECTOR DE LA COMPAÑÍA (*de nuevo, furioso*): ¡Estoy ensayando y de sobra sabe usted que, durante el ensayo, no puede pasar nadie! (*Mirando al fondo*) ¿Quiénes son esos señores? ¿Qué buscan?

EL PADRE (*adelantándose seguido poco después por los otros, un tanto perplejos*): ¡Somos... nosotros!... ¡Venimos en busca de un autor!

EL DIRECTOR DE LA COMPAÑÍA (*entre asombrado e iracundo*): ¿De un autor? ¿De qué autor?

EL PADRE: ¡De uno cualquiera...! (25)

Pero sobre todo, los personajes de Alfau manifiestan, aunque por otros medios (recuérdese el caso de Gastón Bejarano) la misma voluntad de hacerse reales y, sobre todo, de vivir gracias a los actores:

EL PADRE (*con resolución, adelantando*): ¡Me asombra su incredulidad! ¿No están ustedes acostumbrados a ver cómo se agitan aquí, sobre estas tablas, uno frente a otro, los personajes creados por su autor? ¿Nos rechazan porque no hay ahí (*indicando la concha*) un libro que nos contenga?

LA HIJASTRA: (*aproximándose al Director de la Compañía, sonriente y seductora*). ¡Crea usted de veras, que somos seis personajes interesantísimos, aunque frustrados.

EL PADRE (*apartándola*): Sí, frustrados. Eso es. (*Al Director de la Compañía, de pronto*). Frustrados, en el sentido de que el autor que nos creó vivos no quiso después, o no pudo, materialmente, colocarnos en el mundo del arte. Y fue una verdadera lástima: ya que quien tiene la ventura de nacer personaje vivo, puede burlarse hasta de la muerte, porque no muere jamás. Morirá el hombre, el escritor, instrumento natural de la creación, pero la criatura es imperecedera, y para vivir eternamente, no tiene apenas necesidad de prendas extraordinarias ni de consumir prodigios. ¿Quiere usted decirme quién era Sancho Panza? ¿Quiere usted decirme quién era don Abundio? Y, no obstante, viven eternos, porque, gérmenes vivos, tuvieron la ventura de hallar un seno fecundo, una fantasía que supo crearlos y nutrirlos: darles vida de eternidad.

EL DIRECTOR DE LA COMPAÑÍA: Todo eso está muy bien: ¿pero, qué buscan ustedes aquí?

EL PADRE: ¡Queremos vivir!

EL DIRECTOR DE LA COMPAÑÍA (*irónico*): ¿Para la eternidad?

EL PADRE: No, señor: cuando menos, un momento en ustedes.

UN ACTOR: ¡Oid, oid!

LA PRIMERA ACTRIZ: ¡Quieren vivir en nosotros! (30-2)

Quizá por ello no sea casual del todo que esa voluntad de romper con las barreras entre la ficción y la realidad haga que los personajes sean tachados de locos por los actores:

EL DIRECTOR DE LA COMPAÑÍA: ¡Hagan ustedes el favor de marcharse! ¡Aquí no tenemos tiempo que perder con los locos!

EL PADRE: (*mortificado, suavemente*) Bien sabe usted que la vida está llena de infinitos absurdos que, ni siquiera necesitan aparecer descubiertamente verosímiles, porque son

verdaderos.

EL DIRECTOR DE LA COMPAÑÍA: Pero, ¿qué diablos está usted diciendo?

EL PADRE: Digo, que, realmente, podría estimarse como una locura el esfuerzo en crear absurdos verosímiles, para que parezcan verdaderos. Además, debo hacerle observar, que, si esto fuese locura, es la única razón del oficio de ustedes. *(Los actores se agitarán indignados).*

EL DIRECTOR DE LA COMPAÑÍA: *(levantándose y mirándolo de pies a cabeza)* ¿Ah, sí? ¿Le parece a usted que el nuestro es un oficio de locos?

EL PADRE: ¡Hacer que parezca verdadero lo que no es, sin necesidad, como por juego!... ¿No es oficio de ustedes dar vida sobre el escenario a personajes imaginados?

EL DIRECTOR DE LA COMPAÑÍA: *(de pronto, haciéndose intérprete del desdén creciente de sus actores).*

¡Debo decir a usted, señor mío, que la profesión del cómico es una nobilísima profesión! Si hoy por hoy los autores nuevos no nos dan más que insulsas comedias y fantoches en vez de hombres, sepa que es nuestro orgullo haber dado vida aquí, sobre estas tablas, a obras que alcanzaron la inmortalidad. *(Los actores, satisfechos aprobarán y aplaudirán a su Director).*

EL PADRE: *(interrumpiendo y apresurándose con vehemencia)* ¡Magnífico! ¡A seres vivos, más vivos que los que respiran y alternan! Menos reales, quizás, pero más verdaderos. Yo opino del mismo modo. *(Los actores se miran entre sí desconcertados)*

EL DIRECTOR DE LA COMPAÑÍA: ¿Por qué, pues, decía usted antes...?

EL PADRE: Lo dije cuando nos gritó usted que no tenía tiempo que perder con los locos; puesto que nadie mejor que usted puede saber que la Naturaleza se sirve del instrumento de la fantasía humana, para elevar a las más altas cumbres su obra de creación. (26-28)

Por otro lado, y al margen de la constitución y funcionamiento de los personajes, Pirandello utiliza la mudable consistencia de estos entre el mundo de la realidad y el de la ficción para cuestionar, como hará posteriormente Alfau, el orden de la realidad, mezclando el mundo de la respetabilidad burguesa y el ambiente prostibulario en el que se mueven algunos de los personajes o, introduciendo, al igual que en *Locos*, el tema del incesto, que sólo lo es entre los personajes entendidos como representaciones de seres reales, pero no como entes autónomos y por tanto no ligados entre sí por vínculos familiares o sociales.

La más que posible influencia de Pirandello no excluye, sin embargo, el que en la construcción de los personajes influyan asimismo otros autores que, a su vez, ejercieron una importante influencia sobre el propio Pirandello, como fue el caso del que es sin duda el principal modelo de Alfau, tal como este mismo habría de reconocer, que no es otro que Cervantes.

3.2.2.2. Metaficción

Tal como se habrá podido comprobar, la particular naturaleza de los personajes y

la función que el narrador les atribuye en la construcción del relato están en la base del que probablemente sea el aspecto más destacado por la crítica y aquel en el que se apoyó en gran medida su recuperación como precursor de la novela posmoderna. Nos referimos al recurso a la metaficción.

Desde la primera frase del prólogo (“This... novel is written in short stories with the purpose of facilitating the task of the reader”) (ix), el autor se servirá de comentarios introductorios alusivos al texto, especialmente en los comienzos de alguno de los relatos que lo componen. Así en “Identity” (“In writing this story, I am fulfilling a promise to my poor friend Fulano” 3) o “A Character” (“The story I intend to write is a story which I have had in mind for some time” (19) o en “The Necrophile” (“My true friendship with dr. José de los Ríos dates from the time of the incidents I am about to narrate”) (145).

Un caso particular es “A Romance of dogs”, cuya primera parte “Students” es presentado como un “manuscrito” que es entregado al autor por el Doctor de los Ríos. Allí, al no poder presentarlo como un relato propio, el narrador se refiere a la inclusión del texto en el relato: “Aside from the personal interest that this narrative holds for me as a document of my early friendship with Garcia, and the vivid recollections it brings of that period of our lives, I consider that it finds an adequate place in this book and, therefore, am taking the liberty of introducing it here” (163). El relato en cuestión, basado efectivamente en un manuscrito escrito por uno de los personajes, García, y entregado por otro, de los Ríos, al que sabemos que el narrador atribuye un papel decisivo en la información sobre los personajes y en la organización del texto, no sólo contribuye a perfilar esa imagen de un narrador “débil” al que los personajes ayudan a escribir el texto, sino que ofrece una nueva perspectiva sobre la relación entre ambos al presentar al propio narrador como personaje, y además con el nombre de Felipe Alfau. Y habría que añadir que el juego de espejos se complica aún más al pasar del ámbito del narrador al del propio autor, ya que parece tratarse de una autobiografía de Felipe Alfau. Este último relato implica un cambio en el sentido de la primera persona narrativa que lo articula y que hasta entonces coincide con el narrador del conjunto, pues en este caso el “yo” narrador no sólo aparece asociado al personaje García, sino que, en tanto texto autobiográfico, tiene una cualidad muy diferente que va más allá de la ambigua función intra-extradiegética que desempeña el narrador del conjunto, pues este narrador ocasional no es en absoluto un narrador débil, sino que se constituye, por el contrario, en el centro de gravedad de su relato. Por último hay que decir que la introducción del

manuscrito “Students”, constituye un recurso eminentemente metaficticio (es uno de los procedimientos más antiguos) en la medida en que se sirve de personajes y acontecimientos que han intervenido en el relato principal, una relación tanto más interesante en tanto en cuanto la breve autobiografía relatada en él gira en torno al grupo de los *Madrileños*, título que sabemos era originalmente el del conjunto de la obra.

Aunque este es el caso más evidente, también hay que consignar la momentánea cesión del yo narrativo al dr. de los Ríos en la tercera parte de “Juan Chinelato” después de haber cedido este a su vez en las dos primeras su original función de fuente de información a otro personaje innominado y al que el narrador alude como “the man who knew it all” (120) . En realidad, al igual que el súbito fortalecimiento del autor en “A Romance of Dogs”, aquí los cambios en el modo de narración están justificados por la materia, que no es otra que el personaje de Juan Chinelato, tan sobreabundante y proteico que no basta solo una fuente de información para contar su vida:

There are individuals whose life is so full of adventure and action that it seems to be elastic in order to hold so many incidents without bursting; incidents which in themselves would suffice to full the lives of many (...) Señor Olózaga is very fond of speaking of himself. Indeed, his life is a wonderful subject of conversation. But I am always under the impression that he keeps to himself a great deal which he leaves unsaid, and that at other times he changes the names of people and places. Much of what I know about his life I owe to him, but I also owe as much to people who have known him at different periods. (103)

En ambos casos, se trata de relatos singulares dentro del conjunto, por mucho que compartan personajes con el resto, y no sólo por el perfil de los protagonistas (mucho mejor trazados que el resto y cuya vida parece escapar al ridículo que se cierne sobre los restantes, los cuales, de hecho, acaban mostrando su faceta más digna en las apariciones que hacen en ambos), sino sobre todo por la peculiar estructura narrativa de cada uno de ellos llama la atención sobre el conjunto.

Al margen del recurso a tales procedimientos, la principal técnica metaficticia utilizada por Alfau en *Locos* son los comentarios del autor. Tales comentarios pueden estar insertos en el propio relato:

This Gaston Bejarano, my character, is in quite a difficult situation. Of course, he is the only one to blame. I interrupted my story and he took advantage of my absence in order to develop it on his own hook, with the result that he has made a mess of it. The whole thing has not come to a proper ending; it has been dissolved rather than solved for lack of adequate interference.

However, what has happened to Gaston is a good lesson to my characters. Now he is coming in a submissive way to ask me to help him. (26)

As I cannot describe any conversation or action, I shall endeavor to set down some thoughts, a bad habit which writers have of trying to convince the readers that they can steal into their characters' minds. However, I may be exonerated, since my characters fail me in a persistent way and refuse to talk or even move and I cannot very well leave a blank space. (80)

Pero son las notas a pie de página que el narrador añade al texto las que tienen una mayor capacidad de reflexión metaficticia, al estar situadas a un tiempo dentro y fuera del texto. Sólo una de las notas parece justificada como aclaración¹³⁰. Las restantes, algunas de las cuales han sido transcritas anteriormente, ponen al descubierto lo que, por seguir la metáfora teatral, se presenta como la tramoya o la carpintería de la novela. Además, las notas se presentan como un refugio para un narrador que es expulsado del relato por los personajes. Así es allí donde protesta y se queja de sus intromisiones, como la nota que sigue a la ya transcrita en la que los personajes aparecen haciendo ruido entre bastidores:

For the second time these two characters are forcing themselves into this narrative against my orders. I had purposely placed them away in another room from that in which this scene is taking place, but since they cannot be seen, they are making themselves heard, and, I am afraid we can no longer disregard them, as the other characters have already heard them and taken notice. (65)

Pero es también en las notas donde el narrador (dando una vez más muestras de su debilidad) se esfuerza en destacar las escasas victorias que obtiene sobre ellos.

Garcia had other plans for this story, but by substituting one coin for the other and creating an unexpected situation for him, I have him at my mercy. He has now no time to formulate a new plan of battle and I can make him do as I please and have the story follow along the lines I choose. (44)

To tell the truth, the character in the other room did not know how to play this composition and insisted on playing an inadequate popular dance throughout this scene, but this is one time I am determined to have my way and we shall have the more appropriate Rondeau instead. (114)

As a matter of fact, I lighted the match to illuminate the scene momentarily and get my bearings. When I began this story I did not foresee the inconvenience of such complete darkness and that it would be extremely difficult to make my characters move properly without being able to see even the paper in front of me. However, my match went out too soon for me to ascertain much, but not for Pepe Bejarano to take action, and now everything is dark again and the characters will have to be left to their own resources, meanwhile waiting until tomorrow brings the consequences to light. (89)

En definitiva, la relevancia del uso de los procedimientos metaficticiales en *Locos* es proporcional a la que tiene en la obra la función de los personajes como colaboradores (contra el autor, pero también junto con él) en la construcción del texto. Trasladado el centro de gravedad del relato a los personajes, el conjunto de este se desarticula y pone inevitablemente al descubierto su funcionamiento. Por ello mismo, se puede decir que tales procedimientos metaficticiales se convierten en un instrumento más al servicio de la reflexión sobre la identidad en todos los órdenes sobre la que se

¹³⁰ “The *Dance of the Flea*, a depraved performance usually given in second-rate theaters and cafés cantantes, in which a lady appears in a transparent nightgown with a candle in her hand and proceeds to look for an insidious flea which hides most cleverly, until it is found where every intelligent flea would hide” (80).

asienta *Locos*.

En otro orden de cosas, considerado como un antecedente de otras novelas que se sirven de procedimientos similares, *Locos* plantea inicialmente un problema que requeriría un estudio particular al margen de los límites trazados para este y que debería determinar la posibilidad de la lectura de *Locos* por parte de autores que lo incorporan en fechas próximas a la Segunda Guerra Mundial.

Tal es el caso del novelista irlandés Flann O'Brien, y su *At Swim-Two-Birds* (1939), basada también en la rebelión de los personajes contra el autor y que está en el origen de una de las novelas contemporáneas en las que el procedimiento llega a su apogeo (y quizá a su parodia), *Mulligan's Stew* (1979) de Gilbert Sorrentino. También objeto de una reedición en 2005 por Dalkey Archive Press, cuyo nombre se deriva precisamente del título de la última novela de O'Brien, *The Dalkey Archive* (1964). Teniendo en cuenta las fechas, sólo es posible especular con que, entre 1936 y 1939, O'Brien leyera *Locos*, que, como sabemos, estaba lista para su publicación en 1929 y fechada en 1928, antes incluso del relato "Scenes in a novel", que se considera está en el origen de la novela y que fue publicado en la revista *Comhthrom Féinne* en 1934.

El caso de *At Swim-Two-Birds*, el más próximo a *Locos* en el tiempo y en su concepción, especialmente en el uso de los personajes, puede servir de ejemplo de la situación en la que se encuentra la novela de Alfau a tales efectos dentro de la historia del género en el siglo XX y sobre todo, nos indica que en ese terreno, lo inevitable es dirigir nuestra atención no tanto a hipotéticos imitadores posteriores como a posibles modelos previos, por mucho que estos acaben siendo tan hipotéticos como los otros. En ese sentido, en la medida en que entendemos que tales modelos, fundamentalmente el *Quijote* y el cuento popular, son hispánicos y que su presencia sólo se explica en función de su relación con la reflexión que lleva a cabo el autor acerca de su propia problemática identidad como español, tema central de la novela, trataremos de los mismos en la siguiente sección, destinada a estudiar la presencia de España y la cultura española en *Locos*.

3.2.2.3. Novela y colección de relatos.

La primera frase de la novela alude a un aspecto de la estructura de la misma, la

estructura a caballo entre novela y serie de relatos, que, si bien no constituye por sí mismo una singularidad, sí adquiere, sin embargo, un especial significado en relación con otros que se han mencionado anteriormente, como la relación autor-personajes o el uso de procedimientos metaficcionales, hasta el punto de que sería posible afirmar que a la vista de ambos, la única estructura posible es la que presenta el libro

This... novel is written in short stories with the purpose of facilitating the task of the reader. In this way the reader does not have to begin the book near a given cover and finish it at a point nearer the opposite cover. Each chapter being a complete story in itself, the reader may pick up this book and begin it at the back and end it at the front, or he may begin it and end it in the middle, depending on his mood. In other words, he can read it in any fashion except, perhaps, upside down.

However, for the benefit of those in whom the habit of reading a book in the usual manner is deeply set and painful to eradicate, the pages have been numbered clearly and the stories arranged less clearly in a conventional order which my friend, Dr. José de los Rios, and myself have found somewhat adequate. (ix)

Parece posible, por un lado, leer *Locos* en el modo en que el autor indica en el primer párrafo, es decir, tomando cada uno de los capítulos como relatos independientes y, por tanto, en cualquier orden. De hecho, la estructura de algunos de ellos, que gravitan sobre un personaje central, como Juan Chinelato o García, parece favorecer tal lectura. Pero en realidad, no es así, ya que la aparición de los mismos personajes en dichos relatos genera, por acumulación, y sea cual sea el orden en el que se lea el conjunto, un cierto argumento o al menos una forma de unidad por encima de todos ellos y la construcción, si no de un argumento como tal, sí al menos de diferentes líneas argumentales que coinciden con la historia de algunos personajes o grupos de personajes (como la familia Bejarano). Y tanto más si ese orden es el elegido por Alfau, un orden en el que, por ejemplo, resulta imprescindible el capítulo inicial, “Identity”, donde aparecen presentados todos los personajes, ya que el autor cuenta con que, una vez empiezan a aparecer en los distintos relatos, nos sean ya conocidos. Los personajes son, por tanto, bien individualmente o bien en sus mutuas relaciones, el principal elemento de cohesión de los relatos que componen el texto, lo cual permite al autor manejar el discurrir temporal a su voluntad y, sin que dejen de cumplir esa función de cohesión, presentarlos en distintos momentos de su vida e incluso metamorfoseados en seres diferentes, en su naturaleza o en su nombre.

Sólo con una estructura de este tipo le es posible al autor dar a sus personajes esa naturaleza mudable, cambiante y contradictoria que los define, un efecto que se consigue por la suma de sus sucesivas apariciones en los distintos relatos, y sólo con esa estructura puede también atribuirles el papel de colaboradores activos en la construcción del relato. En ese sentido se podría decir que la semiindependencia de los capítulos es

un correlato en un nivel estructural de la semiindependencia de los personajes en el relato.

En el manejo de los personajes se sustentan asimismo otros procedimientos mediante los que el autor articula una cierta conexión entre los relatos, como la pertenencia a una misma familia de algunos de ellos (como los Bejarano) o a parejas de distinto tipo (Lunarito y Don Laureano Báez, o Doña Micaela Valverde y Cendreras). Sin embargo, esa misma función de conexión puede ser desempeñada por otros elementos, especialmente aquellos que están cargados de un sentido simbólico. Estos pueden ser temporales, como la llegada de la Primavera, a la que reaccionarán de manera radicalmente opuesta (trazada así deliberadamente por el autor) el poeta García y Doña Micaela Valverde en los relatos que cada uno de ellos protagonizan; o espaciales, como el pasillo de la casa de los Bejarano, que aparece tanto en “Fingerprints” como en “A Romance of Dogs”¹³¹. En ocasiones, como en “A Character”, “Fingerprints” y “The Wallet” la cohesión viene dada no sólo por la presencia de unos mismos personajes, pertenecientes además a una misma familia, sino también por la disposición consecutiva, con el intervalo de “The Beggar”, de los tres relatos.

Por otro lado, es necesario destacar la importancia que tienen los relatos que el autor inserta dentro del relato, como los sueños o visiones que refieren algunos personajes, como en “A Character”, con el sueño de Gastón Bejarano-El Cogote, situado en un espacio, el de la casa familiar, en el que después, fuera ya del sueño, se situará el relato. El efecto producido será el de una recombinación de elementos del relato similar a la que los sueños producen efectivamente a partir de elementos de la realidad percibida en la vigilia, alterando la relevancia o el significado que tienen en esta y produciendo una deformación absurda. Por ello, teniendo en cuenta que el autor aplica a los personajes un procedimiento de recombinación similar, que hace que cambien constantemente de relevancia y significado a lo largo de los distintos relatos, se puede considerar que el sueño de El Cogote se convierte en una metáfora del propio texto en el que se inserta.

Un efecto similar tienen otros dos relatos, en este caso basados en otro procedimiento de alteración de la realidad, como son los recuerdos de infancia: el de

¹³¹ La misma función desempeñan dentro de los textos otros motivos simbólicos como la hoguera que parece anunciar la muerte en distintos pasajes de “Juan Chinelato” o los perros y el caballo blanco de “A Romance of Dogs”.

Juan Chinellato, narrado por el propio narrador, aunque con la ayuda de los datos aportados por “the man who knew it all”, y la breve autobiografía de García, quien más adelante hará, ya como personaje, un recuento de su vida al narrador. En ambos casos, los recuerdos reconstruyen la infancia del personaje desde el punto de vista de la mentalidad infantil, jerarquizando los elementos de la realidad según criterios muy diferentes a los que emplea la mente adulta. Así, los fugaces flashes de memoria que se suceden en el caso de Chinellato componen un relato de acontecimientos que el niño no entiende y que el lector tampoco logra reconstruir con facilidad. En cuanto a la autobiografía de García, referida al período de la primera adolescencia, presenta imágenes más nítidas, aunque deformadas igualmente por la permanente somnolencia en que el narrador dice que transcurrió ese período de su vida, del que entresaca sin embargo, un episodio, el de la madre dirigiéndose hacia él al galope sobre un caballo blanco que, junto con los perros que debe esquivar a diario y que adquieren la condición de monstruos, se convertirán en símbolos recurrentes dentro de su historia.

Por último, en lo referente a su estructura, *Locos* ha sido relacionado con las narraciones extraordinarias de Poe por Ilan Stavans (176), quien ha visto además en “A Romance of Dogs” un homenaje a *El Horla*, de Maupassant. Pero en cuanto al diseño del conjunto, quizá habría que destacar la visión de Sweeney, quien, basándose en la idea planteada de Mary McCarthy de “the modernist novel as detective story” (205) y en la importancia del uso de las convenciones de la novela policíaca por la novela de vanguardia, considera que Alfau se anticipa a la mayor parte de obras que son exponentes de esta tendencia, como *The Eye*, *Despair*, y *The Real Life of Sebastian Knight*, de Nabokov, “El jardín de los senderos que se bifurcan” y “La muerte y la brújula” de Borges, o *At Swim-Two-Birds* y *The Third Policeman*, de O’Brien. Y considera que, como “relato policíaco metafísico” (“metaphysical detective story”), *Locos* se anticipa a todas ellas en al menos dos años.

En cualquier caso, la consistencia de un relato descoyuntado por la acción de los personajes como es el que componen los distintos capítulos de *Locos* es uno de los rasgos distintivos de la obra.

3.2.2.4. Una meditación sobre la identidad

Tal como señaló en su día Sweeney a partir de su mencionada interpretación de *Locos* como novela detectivesca: “Alfau turns the detective story into a meditation on

the nature of identity, especially as it is constructed by language: by a a character's name, on the one hand, and by the papers that testify to his existence, on the other" (209). Se trata a nuestro juicio de una definición ajustada, porque identifica con precisión no sólo el tema central de la obra, sino también uno de los principales instrumentos de los que se sirve el autor a tal efecto. Sin embargo, creemos que convendría extrapolar más allá de su vinculación al modelo de novela detectivesca de vanguardia y explorar otros espacios a los que podría extenderse esa reflexión sobre la identidad. En ese sentido, Scott, que hace hincapié en lo que denomina "the instability and constructedness of individual identity" (16), fija su atención en la naturaleza cambiante de los personajes de *Locos* como instrumento para llamar la atención sobre esta cuestión: "The subsequent tour de force, in which these characters collide, define themselves in opposition to one another, and eventually come to hold names and traits in common and to blend into one another, examines (always with tongue at least half in cheek) the fluid nature of personal identity" (6). Scott, sin embargo, explica esta meditación en términos estéticos, como parte de su argumentación a favor de la consideración de *Locos* como novela "modernista" y no posmoderna, pues, en su opinión, en ella se manifiesta el característico conflicto entre individuo y sociedad que se da en la revuelta modernista contra la construcción de la identidad en la sociedad burguesa (3). Scott considera así que en el tratamiento del problema de la identidad, Alfau está a caballo entre la tradición romántica y la "deshumanización" que anuncia la visión posmoderna de la identidad individual como algo ajeno al sujeto e impuesto desde la sociedad.

La inconsistencia de la identidad es, sin duda, un tema característicamente moderno, como lo es la denuncia de la deshumanización de la sociedad contemporánea, a partir de la crisis de fin de siglo y dentro de las artes y la literatura del modernismo. Dentro de este último, la construcción de los personajes tendrá en ese terreno una especial importancia. Uno de los recursos más habituales es un arquetipo, el del "hombre superfluo", que se había venido perfilando ya desde el siglo XIX, en concreto desde la novela de Iván Turguénev *Diario de un hombre superfluo* (1850), pero sobre todo desde el personaje de Oblómov, protagonista de la novela rusa del mismo título (1859) de Ivan Goncharov. Si bien inicialmente dicho personaje tiene sentido en la literatura rusa como representante de la aristocracia de ese país, que, encerrado en su mundo, lleva una vida ajena a la marcha del mundo moderno y al destino de su país. La figura del individuo alienado con respecto a la sociedad contemporánea se manifiesta en

todas las literaturas, pero es sobre todo en el siglo XX cuando se pueden encontrar el que es probablemente su manifestación más característica: *El hombre sin atributos* (1930-1943), del austriaco Robert Musil. Años antes, en 1922, Ramón Gómez de la Serna había trazado en España una figura similar en Gustavo, el protagonista de su novela *El incongruente*, aunque en este caso el autor introduce en él una variante que tendrá una extraordinaria importancia en la literatura europea de las vanguardias y que el cine mudo acabará de consagrar, como es la del ingenuo.

En *Locos* encontramos dos claros ejemplos de hombres superfluos en García y Pepe Bejarano, que no por casualidad son los de concepción más claramente autobiográfica y que aparecen conectados entre sí por el hecho de haber sido compañeros de colegio en los Salesianos de Vizcaitía, donde, recordémoslo, coincidieron, formando parte del grupo de “Los madrileños”, nada menos que con el narrador, de nombre Felipe Alfau.

Ambos manifiestan dos tipos de identidad problemática. En el caso de García el conflicto parece darse en un plano fundamentalmente individual como resultado de la educación recibida en el colegio y de los traumáticos acontecimientos de los que es testigo, como el suicidio del Padre Inocencio. Por lo que respecta a la figura del García adulto aparece refractada en dos imágenes diferentes: la que nos transmiten los otros relatos, que, como sabemos no tienen que coincidir necesariamente unos con otros. En “The Beggar” aparece con un perfil picaresco y amoral muy diferente del poeta fascinado por la naturaleza y la primavera que encontramos al final de “A Romance of Dogs”. En este último capítulo, y tras ser internado por una breve temporada, García vuelve a referirse a su vida, en este caso por medio de las confidencias que hace al narrador y de las que se deduce que durante ese período ha tenido lugar algún tipo de revelación en su interior que le ha hecho comprender mejor su vida. De hecho es el único personaje que reflexiona sobre su vida y en el que se da un mínimo de introspección.

Igualmente alienado con respecto a la sociedad en que vive, Pepe, sin embargo, no da señales de arrastrar grandes secuelas de su período de estudiante en el colegio de Vizcaitía, quizá, por haberlo abandonado pronto para marcharse a estudiar a Inglaterra. Esta circunstancia nos remiten inevitablemente a la propia biografía de Alfau, quien estuvo viviendo en Guernica hasta trasladarse a Nueva York y nos permiten ver en el personaje un autorretrato del autor, especialmente durante el breve viaje que hizo en compañía de su madre en 1923, después de terminar sus estudios en Columbia, pues

Pepe se nos presenta como expulsado de una universidad británica. Es esta circunstancia, el regreso después de un número de años, el que parece causar a Pepe un problema de identidad, pues, tal como podemos observar durante su conversación con su tío Don Benito en el Casino de Madrid, después de tantos años estudiando en Inglaterra, el personaje se ve como un extraño en España.

There was something in his general demeanor that bore the unmistakable seal of the foreigner (that is, from the viewpoint of a Spaniard). Perhaps it was his shaven face, or his extraordinarily fair complexion; perhaps it was only the pipe he was smoking, a thing which at that time, in Spain, was the privilege of a foreigner, or of a person who desired to be considered a foreigner (79)

Pepe had spent several years in England, and many of his Spanish characteristics had been removed. (83)

Sin embargo, el conflicto empieza a manifestarse de otro modo, envuelto en el ambiente primaveral de Madrid, cuando Pepe, a pesar de su distanciamiento, empieza de repente a entender el particular modo de ser de los españoles.

En cualquier caso no resulta fácil determinar hasta qué punto ambos personajes revelan conflictos vividos por el propio Alfau, pero no parece difícil aventurar que dadas sus particulares circunstancias familiares y personales, el autor decidiese imbricar en la reflexión general sobre la identidad implícita en los personajes de la obra, una cierta reflexión sobre su propia y problemática vicencia de dicho problema.

3.2.3. “An extraordinary land without present reality”: España en *Locos*

3.2.3.1. *Alfau y España*

La relación del autor con España, que, como sabemos, se manifiesta de una forma u otra en todos sus textos, constituye un elemento fundamental de *Locos*, por serlo del conflicto de identidad que, como acabamos de ver, está en el origen del texto. En ese sentido, conviene recordar que Pepe Bejarano puede servirnos de guía para describir la actitud de Alfau frente a España, es decir, su profundo conocimiento de la vida española, refrescado, sin duda, por su viaje de 1923, pero también, a la vez, su distanciamiento de la misma, debido en parte a su propia actitud personal y, en parte también, al efecto que tienen en él los años de residencia en Estados Unidos.

La perspectiva de Alfau podría compararse con la que presentan otros autores que nacen en España y después de un prolongado período durante la adolescencia, regresan a ella. Así, por ejemplo, José Cadalso, (1741-1782), que recibió una educación

cosmopolita durante su estancia como estudiante en el Liceo Luis el Grande de París y y sus numerosos viajes por Europa antes de regresar en 1762. Del mismo modo, Mariano José de Larra (1809-1837) se educó en París y tuvo por primera lengua la francesa hasta que regresó a España en 1818, tras haberla abandonado por la condición de afrancesado de su padre en 1813. Los años pasados en el extranjero parecen dejar efectos permanentes en la visión que ambos tienen de España, y también en la propia conciencia de su identidad nacional. Si en el caso de Cadalso no puede afirmarse que hubiera una influencia en *Locos*, en el caso de Larra, como veremos, sí hay huellas evidentes de su lectura. No obstante, la principal diferencia que se observa con respecto a Alfau es que ambos escriben en España, en español y para españoles, aunque se trate de españoles tan alienados de la sociedad española y tan extranjeros a ella como los propios autores, o bien para otro tipo de españoles en los que ambos pretenden provocar un efecto de distanciamiento de su propia realidad que le permita contemplarla desde una óptica similar a la suya. Alfau, sin embargo escribe claramente para un público norteamericano y, por tanto, lejos de cualquier función de crítica o autocrítica nacional, presenta una imagen de España basada sobre la que la tradición literaria anglosajona (y hay que recordar una vez más que el título original es *Madrileños*) había construido a lo largo de al menos un siglo. La España que refleja Alfau parece relacionarse más con la literatura de viajes de autores norteamericanos sobre España, pero tampoco deben olvidarse otros novelistas españoles que escriben asimismo en inglés, y muy especialmente José María Blanco White (1775-1841) otro español nacido y educado en España que vivió su identidad española de manera igualmente conflictiva y que escribió numerosas obras sobre España en inglés como sus *Letters from Spain* (1822) o *Vargas: A Spanish Tale*. Por esa razón, no sorprende encontrar en *Locos*, ciertas reminiscencias de la Leyenda Negra o del tópico, en este caso estético más que ideológico, de la España Negra. Del mismo modo se puede decir que la España de *Old Tales from Spain* es tan irreconocible y está tan adaptada al horizonte de expectativas del lector norteamericano como la España esperpéntica y degradada de *Locos*, aunque la deformación se bases en este caso en la incorporación de un tipo de fantasía que poco tiene que ver con la que es habitual en los cuentos tradicionales españoles.

Sea como fuere, lo cierto es que *Locos* es, en gran medida, una novela de tema español, y no sólo porque esté ubicada en España, sino porque la influencia del medio, las costumbres, la educación, la psicología colectiva y otros elementos de la sociedad española son la clave que explica aspectos esenciales de la novela. En ese sentido, hay

que señalar que la sustitución del título original de la novela, *Madrileños*, por el de *Locos*, indica que para el autor se trata en cierto modo de términos equivalentes y que al ser Madrid la capital en la que se establecen valores y modelos para el resto del país, se podría considerar que el autor hace extensivo el atributo de la locura a toda España. De hecho, si bien nos encontramos con comentarios específicos sobre el carácter y las costumbres de los madrileños, la conducta de estos aparece con frecuencia puesta como ejemplo de la que el autor atribuye al resto del país. Por esa razón, si la locura le sirve al autor para definir el comportamiento arbitrario de los personajes “perdidos” en el mundo real, la novela no podía estar ubicada en un contexto mejor que España, donde todas las costumbres son igualmente arbitrarias y absurdas.

Un ejemplo de la arbitrariedad de las costumbres españolas lo tenemos en el disparatado episodio en el que se relata el caos que se apodera de Madrid en “The Wallet” con motivo de los apagones que tienen lugar durante el congreso internacional de policía que se celebra en Madrid y que trae aparejado una ola de criminalidad.

Now, the public of Madrid has a singular quality which, although praiseworthy, is appealing. This quality enables the populace of Madrid to get together at a given notice and perform great deeds, which in the end have no effect whatsoever. And one of the manifestations of this quality is to take ready advantage of anything that may lend itself to public amusement. The Madrileños are an exceedingly communicative people and they can cooperate to the fullest extent in prolonging and amplifying a metropolitan joke. Therefore it is not surprising that when the lights went out in Madrid and crooks sprang up everywhere, people should think it a huge joke and want to join in. This, together with the seditious spirit prevalent in Spain which always renders an outlaw far more popular than any supporter of the law, gave such an impetus to this vogue of acquiring other people's property that many citizens who had been considered most respectable subjects yielded to the temptation and enlisted unofficially in the ranks of imported and domestic evildoers. The idea gained so many followers that in the end no one trusted even the most intimate members of his household, and it came to pass that during the Police Convention of 19-, Madrid had a criminal convention as well. Of course, the police were bestowing all their efforts and time upon discussing matters of regulation, discipline and now and then how to improve the methods of hunting criminals. Needless to say, the public offered no more cooperation than the most bitter criticism and naturally, after each session, the police representatives and the police force itself had neither time nor energy actually to put a check to the outrages that were going on under their very noses. This is the only explanation of the almost unbelievable fact that during the 19- Police Convention there were more crooks in Madrid than there had been citizens up to that date, that a single victim was held up by more than ten persons at one time, that crooks held up each other and then issued a manifesto protesting because honest people were spoiling their trade, that sometimes a piece of goods would pass from hand to hand until it came as if by magic into the possession of its original owner, and that not a single arrest took place during the week. And this will prove the suppressed emotions and hidden wishes to which a public will give way, under exceptional circumstances and competent guidance. (77-79)

De ese modo, al igual que ocurre, según hemos visto, con los diferentes personajes, aquí es el pueblo de Madrid el que se transforma por entero en otra entidad provocando una situación tan absurda como otras que presenciamos en los distintos

capítulos de la novela.

Pero donde esta tendencia a la transmutación de grupos e individuos que parece favorecer el medio español se manifiesta de forma más clara es en la que parece sufrir Pepe Bejarano en “The Wallet”, probablemente el capítulo más revelador de todos en lo que concierne a la visión de España que muestra el autor. Este nos presenta al personaje recién llegado de Inglaterra, donde ha estado estudiando varios años hasta verse obligado a regresar a España por haber sido expulsado de una universidad inglesa, un episodio que no podemos dejar de relacionar con el viaje que hace a España en 1923 después de dejar de estudiar en Columbia University. Tantos años, sin embargo, han hecho que Pepe asimile el modo de comportarse y de ver el mundo de los ingleses y que, al llegar a España, se sienta como un extranjero y considere ridículas las costumbres de los españoles. Sin embargo, esa nueva identidad adquirida empieza a tambalaearse al contacto con su familia española, especialmente cuando su tío, Don Benito Calínez, prefecto de Policía, le comunica que su hermano Gastón se ha convertido en un proxeneta bajo el nombre de El Cogote:

The pipe dropped from Pepe's mouth, because just for a moment the foreign qualities which supported it had yielded to surprise and his face stood there naked, unmasked, pipeless, suddenly bewildered and unmistakably Spanish:

"What did you say? Gaston a professional pimp?" (...) Having been so long away from his country, he had subconsciously absorbed the foreign belief that Spain is a backward country and that when one crossed the Pyrenees southward one entered eternal night. Naturally, when he arrived at Madrid in this general darkness this subconscious belief found a strong echo in his senses. He felt like one who is dreaming (this, of course, is a feeling shared by most Spaniards who return to Spain after a long absence). Although the existence of his brother, whom he had not seen since he was a boy, was to him something mythical the startling revelation on the whole had shaken him. The pipe had fallen from his mouth. The last chip of his foreign veneer had dropped from him, the only thing that remained to make him still feel an outsider and spectator, witnessing the phenomena of an extraordinary land without present reality, had abandoned him and his race had come out. He felt again at borne. Without the pipe he had been able to register surprise and even exclaim rather convincingly: "What did you say? Gaston a professional pimp?" (84-5)

La identidad de Pepe se ve agitada y conmovida una y otra vez a lo largo de la conversación en la que su tío le revela distintos pormenores de la carrera criminal de su hermano:

The Prefect went on speaking about the other time when Gaston had been brought to him on a charge of grand larceny, but Pepe was not listening to him. The first incident was the most typically Spanish and had arrested his attention. He was again smoking his pipe and felt once more a spectator witnessing extraordinary things in a strange land. Of course, he had read Spanish books while in England, portraying the habits and characteristics of his people, but books about a land which is remote from us are not convincing. "Yes, there was no doubt now, his own brother was a *chulo*. Really, there was such a profession in Spain, there were real men in Spain yet. Then there were women like La Pelos and Lunarito, women generous in their love and even in their profession, not ashamed to show their passions publicly, proud of their sex weakness, taking their inferiority as an honor, because they were not afraid to admit to themselves that they needed a man. How different from the

country he had just left. And Pepe, smoking his pipe, felt for his brother the admiration of a tourist. (87)

Sin embargo esa distancia se verá de nuevo afectada por el contacto con su familia y con España. Así, antes de despedirse de su tío a las puertas del Casino de Madrid y, a propósito de la posibilidad de ser víctimas de un robo, Pepe, inesperadamente se arranca con un alarde típicamente español:

"The forefathers of the man who will hold me up have not yet begun hostilities. If anyone should attempt such a reckless act, I would simply spank him and send him to Mama."

"We were always right in calling you El Españolito." His uncle laughed delightedly. He felt that he was beginning to grow fond of his nephew again (...) Decidedly he was growing more and more Spanish. Almost with alarming celerity. (88)

Efectivamente, la estancia en Madrid parece hacer surgir en él el español que lleva dentro y que entra inevitablemente en conflicto con las costumbres y el sentido de la moral anglosajones:

Was Madrid wrapping him in its dark circumstances in order to turn him into a crook, like everybody else? Pepe laughed. No, he was an honest person and would not be tempted (...) Madrid, strong as it was in demoralizing people, could not eradicate so quickly the influence of so many years spent in England, and he had already argued the point with himself. (...) He knew that the wallet did not belong to him (...) Now he had to return the wallet. And Pepe, thinking how low his own funds were at the moment, wished he had never been to England. (90)

Esta progresiva españolización se acentúa tras un encuentro con una de las muchachas del servicio de la casa de huéspedes donde se aloja y en el que llegará incluso a simular un pase citando a la muchacha: "Pepe felt sure that he had aroused her feminine admiration. His Spanish characteristics were pushing their way out in him. He took the towel from his shoulder and holding it open with both hands in front of him, he looked at the girl and shouted: "*Huh, toro*" And whirling the towel as if it were a cloak, he finished: "*Ole!*" (91). Sin embargo, el paseo que da por una radiante mañana primaveral en Madrid parece finalmente aclararle las ideas: "The morning was splendid, one of those typical mornings of Madrid, gay, merry, noisy and ill-smelling, sprinkled with peddlers and vendors voicing and singing their merchandise" (92) e incluso un mendigo que resulta ser Don Laureano Báez y que responde a su limosna con el "¡Dios se lo pague!" de rigor: "God had already paid that morning. For a flashing moment his happiness was clouded with heavy pity for this country of his, for the endless misery and poverty he had encountered since he crossed the Pyrenees" (92). Efectivamente, la compasión sustituye a la repugnancia física o moral, aunque todas las miserias del país parecen desvanecerse ante la exuberancia vital que Pepe percibe a su alrededor:

Men sitting at the cafés discussed politics while a waiter sprayed water among the tables. Groups standing at corners interrupted now and then their perennial conversation about bullfights in order to bestow a *piropo* on a passing beauty (...) Pepe had been away from Spain long enough to expect all such things (...) And then Pepe saw what will never change in Spain. He saw that blue sky and that dazzling sun which create an exaggerated contrast between light and shadows. Shadows which are sharp, black and thick, impenetrable. And a light that is overpowering and strident. (93)

Ciertamente, sin despojarse de su conciencia crítica con respecto a España, Pepe no puede dejar de apreciar (no reconociéndose por ello español o quizá en trance ya de dejar de reconocerse como tal) la vitalidad subyacente a toda la maraña de costumbres absurdas y gestos gratuitos que observa a su alrededor. Así, tras leer la nota en que su hermano le devuelve la cartera que le robó la noche anterior, exclama: "'What a country, Spain!'" he thought. 'Twice in a single morning and due to the most diametrically opposed stimulants my sympathetic system has responded. Twice this morning the human has been brought out in me by this emotional land. The thing has been aroused in me which starts us living and makes us want to keep on going'" (97).

Pepe experimenta por tanto un conato de transformación similar a las que experimentan otros personajes, en este caso en forma de regresión, pues participa de dos identidades, la española nativa y la anglosajona adquirida. Sin embargo, al final se reconcilia con ambas, reconociendo en la primera no tanto una identidad nacional o cultural propia, sino una manifestación de un principio humano y vital de carácter universal.

Todo lo anterior nos lleva inevitablemente a preguntarnos si Pepe refleja no tanto la visión de Alfau como la del narrador, responsable de la mayoría de los comentarios y las observaciones sobre España que encontramos en *Locos*. A pesar del carácter crítico y la ironía y hasta el sarcasmo que se observan en tales observaciones, el narrador en cuestión se reconoce como español tal como se puede percibir cuando describe el aspecto de Juan Chinelato: "He might have been taken for a Chinaman had it not been for his deep olive complexion. I mean olive in the literal sense, not the olive color with which we Spaniards are described, but the real color of the olive which marked this man as the type of the Malay" [Las cursivas son nuestras] (102).

La figura de Chinelato, cuyo perfil se destaca ampliamente sobre el del resto de los personajes, sirve efectivamente para alumbrar otra dimensión de la visión de España que ofrece Alfau, basada también en una experiencia biográfica, como es la relación con las colonias perdidas en 1898. Ese encuentro con el "otro" en el exterior es utilizado por

Alfau para precisar su visión de España, al igual que ocurre con el encuentro con el “otro” interior del País Vasco relatado en “A Romance of Dogs”. Se trata de dos perspectivas diferentes que añadir al examen desde la perspectiva anglosajona implícita en el personaje de Pepe y a la que habría también que añadir dos alusiones a una perspectiva europea continental que se manifestaría en el comentario despectivo del comisario francés que asiste al congreso internacional de policía (“a most accomplished sleuth for anything detrimental to Spanish people”) (77), pero sobre todo a la singular división de la familia de Gil Bejarano y Felisa Calínez en un bando casticista español, el de Gil, que está detrás de la elección de los nombres de los hijos Pepe y Carmen, y otro afrancesado de Felisa, que elige los de Gastón y Mignon, una división que, tomando la familia como una metáfora de España, parece ilustrar la tradicional relación de dependencia/odio del país (traducida no pocas veces en división interna) con respecto a Francia¹³².

Tal como hemos indicado, en el caso de Chinelato, parece aflorar un absurdo más de la vida española como era el régimen de las colonias anterior a la pérdida de 1898, en las que según el relato son los funcionarios españoles los que rinden pleitesía a Juan Chinelato¹³³. La España decadente de finales del XIX, representada en el retorno a la Península de la familia Bejarano por la mala salud del padre, no es enfrentada por Alfau, en un plano político a los Estados Unidos, sino a la desbordante vitalidad primitiva del personaje de Chinelato. El color blanco que Esteban Bejarano esgrime como obstáculo insalvable para el matrimonio entre su hija y Chinelato (“It is useless, Señor Chinelato... you do not understand... you do not seem to want to understand.... You see, Señor Chinelato? My daughter is white”) (113), acaba sin embargo siendo representado como un signo de decadencia en la figura de la hija: “She was pale, with a strong tendency to anemia and persistently read the poems of Campo Amor” (119). Frente a esa familia burguesa decadente y originaria de un país igualmente decadente en el que está perfectamente, Chinelato se presenta como un personaje mestizo (“Of course, he was not Spanish and undoubtedly the blood of all races was mixed in his

¹³² Tampoco deja de ser significativa la tradicional ignorancia hispánica con respecto al mundo anglosajón que se pone de manifiesto en la conversación entre Don Benito y Pepe, en la que éste dice haber aprendido en Inglaterra técnicas detectivescas del mismísimo Sherlock Holmes. “Yes, Pepe, yes. I should like to write an official letter to that gentleman, to that great man -Cherlomsky, is that the name?”/“Sherlock Holmes,” Pepe corrected” (96-7).

¹³³ “With more men of his caliber, perhaps Spain might not have lost the Philippines to the United States when it did.” / “Psss.... I don't know about that. Perhaps with more men of his caliber Spain might have lost the Philippines to the natives. Perhaps, without the United States, he might have ended by owning the whole country. He practically ruled there... and that with enemies on both sides of the fence” (111).

veins to produce a strange and dangerous carácter”103)¹³⁴ sin familia, solitario y marginal.

La ambientación colonial de esta historia de decadencia que es el relato de Juan Chinelato, tiene una indudable relación con la imagen de Toledo, la “ciudad imperial” que aparece reflejada en el capítulo inicial “Identity”. Allí encontramos, efectivamente una meditación en este caso no geográfica o espacial, sino histórica y temporal sobre España.

Otra historia de exclusión y rechazo, que nos permite entender la España del ñ cambio de siglo desde otro perspectiva es la que relata la autobiografía de García, en la que asistimos a la marginación de los españoles no vascos que estudian en el colegio de los Salesianos de Vizcaitía:

I remember few pleasant things at that time, but I want to mention them. One of these was what we called *Los Madrileños*. A group formed by the few boys in that school who came from Madrid. The Basque Provinces for some reason or other entertain a grudge against Madrid and all its products. In the Basque Provinces, or at least in Vizcaitia, they call people from Madrid *Maquetos* a name which I believe is insulting and implies something like ill-born. That is what the other boys called us at school: *El Circulo de los Maquetos* (The Club of the Ill-born) and we were naturally thrown together by this general animosity and faithfully stuck to each other. After the recitations, while the other boys spoke *Vascuence* we spoke Spanish and were proud of it. (167)

El caso de Chinelato se invierte y son los estudiantes de Madrid, la capital del que había sido imperio, los que son despreciados y deben luchar para sobrevivir, tal como se nos muestra en la escena en que el grupo empieza a desintegrarse:

As they boarded the train, there was some effusiveness. Pepe set the example; he embraced Cavañitas and then each one of us. Padre Inocencio patted us on the cheek and placed a conical package of sweets in Alfau's hands: "For all of you, and don't fight for them. Now run along to school and be good boys." . As the train departed, Pepe shouted from the window: "*Sostened el nombre de los Madrileños*." Blushing and feeling quite silly, we all answered in chorus that we would and there we remained for a while watching the train recede. (170)

No menos paradójico resulta el que quien lanza el conmovedor grito de guerra a sus compañeros sea nada más y nada menos que el escéptico e irónico Pepe Bejarano quien, a su regreso de Inglaterra, hará víctimas a los madrileños de su ironía anglosajona.

No obstante, el protagonista del relato es García, en quien vemos, como personaje, una inversión de la figura del rebelde Chinelato, cuya potencia vital y carácter emprendedor, contrastan con la decadencia y la pasividad del protagonista de “A Romance of Dogs” que acaba pervirtiéndolo moralmente y convirtiéndolo, en dicho

¹³⁴ En otro lugar, sin embargo (104), el narrador afirma que Chinelato tiene pasaporte español.

relato en un poeta hiperestésico aislado del mundo, y en “The Beggar” en un vulgar sablista de aire picaresco, todo ello, hay que entender, como efecto de su opresiva educación en el colegio. De ese modo, se puede entender que el episodio en el que se dedica a apedrear a los perros que lo tienen asustado no es más que un fugaz gesto de rebeldía inútil, pues, por efecto de esa educación parece predestinado a la decadencia. En ese sentido merece la pena recordar la interpretación que hace Stavans de este personaje.

Se inserta en la prosa un manuscrito autobiográfico de García, el poeta, que hace una descripción de su educación eclesiástica y la represión sexual a que lo sometió de niño. Tales detalles iluminan con justeza su personalidad sombría y hacen posible que, al llegar a adulto, García se reconozca víctima de una fuerza interior horrorífica. ¿Qué es?, ¿de dónde proviene? Ni él ni los doctores alcanzan a descubrirlo, pero importa poco porque el fenómeno posee una naturaleza simbólica: es España la que agoniza, una España miserable y desgraciada (Stavans “Contra el olvido” 176)

Efectivamente, la visión que tiene Alfau sobre los males de España se asienta en su rechazo al fanatismo religioso que el autor pone en el origen de otro rasgo cultural típicamente español como es el culto a la muerte, al que dedica todo un capítulo, “The Necrophile”, cuya protagonista, Doña Micaela Valverde, como se ha dicho, aparece emparejada con ese mismo García que a pesar de estar condenado a la muerte en vida renace cada año con la primavera. La explicación, como siempre, viene del Dr. de los Ríos: “You know? This religious business deals too much with the beyond and creates an obsession of death. There are many cases in Spain like the one of Doña Micaela Valverde. Have you noticed those rows of fanatics dressed in black clothes and looking like corpses that go to the benediction at dusk? Well, every one of them has a more or less marked tendency to necrophilia” (158). Los ejecutores de esta influencia son los curas, “the general rabble of Spanish priests whose rampant and sordid ways are most obnoxious, and who literally steal their way into the homes and pockets of really good people by craftiness and the well-combined use of superstition and fear of hell” (168-169). El medio por el que la religión insufla el culto a la muerte en los españoles son los colegios religiosos, como el de los Salesianos al que asiste García: “[a]ll reliable schools in Spain are in the hands of priests or nuns and (...) one seldom finds a school in Spain where something pertaining to the Church is not hidden in some corner” (168). Todo ello combinado con una pedagogía que parece diseñada para producir el efecto contrario: “I remember passing through this course without understanding a single word of what I studied. Textbooks out of all proportion to our age. A purely theoretical education beyond our grasp. Priests too ill-tempered or impatient to explain, making us

the victims of their personal feelings. Fourteen hours a day of study during a year, and all of them without exception gone to waste. Such is the education which explains the prodigious ignorance of a Spanish graduate” (173).

Ciertamente, “A Romance of Dogs”, y especialmente en “Students”, la primera parte, es el capítulo de mayor dramatismo en la visión que el autor ofrece sobre España. En los restantes, la visión de la visión del mundo y las costumbres de los españoles y suele ser más irónica y con frecuencia aparece cargada de humor, incluso cuando, de nuevo, se refiere a la muerte, como cuando describe uno de los negocio que Chinelato emprende en España, consistente en la reventa de las ropas con las que se entierran los muertos.

En general, el procedimiento más empleado por Alfau para la sátira de las costumbres españolas es el contraste entre la anarquía a la que tiende todo el país (“The Spanish public is reluctant to do anything that smacks of compulsion or community method. The people have a horror of all matters of the law, of anything having to do with the police” 59) frente a su aparente sujeción a reglas y procedimientos legales. De ahí que, con frecuencia describa tales costumbres en un estilo periodístico o bien burocrático administrativo, como cuando se refiere a la práctica de la mendicidad:

It is long since begging took alarming proportions in Spain. This situation is now definitely established upon a safe, sure basis, having taken deep root in the Spanish soil It is now a broad, solid organization which grows steadily. Begging in Spain is, besides a respectable occupation, a profitable business and an enviable profession. Much has been said about the corrupted ways of beggary in Spain; such a topic being one of the general themes of conversation and dispute which resound in all social classes except those composed of the cream of this type. Much has been said about the sincere ways of beggary in Spain, especially since the law forbade the exercise of this profession in its purest sense openly, that is, without the aid of some small merchandise as, for instance, pencils or shoestrings. I know not whether such a law still obtains. (41)

Del mismo modo encontramos ridiculizado el excesivo sentido del honor de los españoles aparece ridiculizado en el abofeteamiento al que Pepe Bejaranjo, si hubiera sido enteramente español, debería haber sometido a su tío Don Benito;

At this moment, and at the Casino de Madrid (the place is as important as the moment in these cases), any regular Spaniard would have stood up (to stand up was necessary in order to reach across the table) and slapped the plumpish face of the Prefect. According to slapping regulations in Spain as applied to this case, one slaps the face: First: If it is that of a stranger, in which case a duel usually follows. Second: When, although a relative, he is not as close to one as the relative. he criticizes, in which case a fight always follows. (83)

En general, la crítica que Alfau hace de las costumbres españolas tiene siempre en común la ridiculización de lo que considera una excesiva teatralidad de la vida en España. Así en el episodio que se refiere al internamiento de Lunarito en un correccional: “The Spanish public has sometimes romantic and novelistic reactions

which are curious in such an old country. The case of Lunarito appealed greatly to the public imagination and several Young men of the best society offered to marry and redeem her” (140). La teatralidad acompaña a los españoles en todos los ámbitos de su vida. “The Beggar” nos muestra una verdadera escena de teatro que tiene lugar en casa del mendigo Báez:

If there has ever been a grateful look in this world, it was the one which Garcia gave the beggar. He reeled on his feet, his mouth quivered and he fell, embracing his benefactor, covering his shoulder with fresh tears. He was sobbing aloud, crying words of thanks. At last he fell on his knees and insisted on kissing the beggar's hand.

Again Lunarito appeared in the door and her eyes registered the most comical surprise. Then Garcia rose and she saw both men reeling down the corridor, heard the door open and their voices:

"I would have nevertaken it from you..."

"If you ever need anything come to me as if I were your father."

"You are the greatest man I have ever met."

"The hour of acknowledgment has arrived".

"If the government only knew...!"

"Never mind the goverment, my boy; after all, we only have one father."

And then Lunarito heard the door close. (52-3)

Pero es sobre todo en los espacios públicos donde la teatralidad de los españoles se pone de manifiesto de manera más clara:

It is quite fashionable in Spain to have a sentimental story to display at café tables, or at a bench in El Prado, late at night, or at the moment of exchanging confidences. The sentimentalism about *The Mother* is a question that carries weight in Spain to exculpate an inexcusable individual. One often hears people say:

"He may be a crook or a criminal, but he loves his mother," and that settles it. (43)

El café, en concreto, es uno de los espacios donde los españoles tienden a exhibir sus dotes teatrales, especialmente si se trata de cuestiones públicas. Así el patriotismo de Gil Bejarano en la reivindicación de la invención de la teoría de las huellas dactilares por su padre se manifestará con el correspondiente despliegue gestual:

Don Gil had shouted and pounded on café tables. As a true Spanish patriot who cared for nothing but his country, he had insulted Spain. He said that the Spanish people were careless and lazy, that they never boosted national glories and never asserted themselves before other nations. (...) Most Spaniards of the older generation always attributed to patriotism most of their actions. And Don Gil pounded on the tables and shouted and insulted Spain. Fortunately, Spanish people are indifferent and café tables strong. (58-59)

La tendencia de los españoles a la gesticulación gratuita tiene una gran importancia en la concepción misma de la novela, en la que, según se ha visto, los personajes son comparados implícitamente a marionetas.

After this, and considering that the action of this book develops mainly in Spain, a land in which not the thought nor the word, but the action with a meaning... -the gesture- has grown into a national specialty, I must beg the reader to expect nothing but that, which in this case, and dueto the unreliable nature of the characters and myself, conveys no meaning at all but only empty situations. (xi)

Por esa razón, el autor presta una especial importancia a los gestos de los personajes.

The Prefect lifted his head and looked at his nephew sheepishly while he swept the table with a gesture. (...) The Prefect waved a hand in a way that was most eloquent. While the hand moved in the air no more than a foot, it said:

"I told you so.

"It would be plain robbery to take the thousand pesetas.

"The whole thing does not matter. I am worried about more important matters now."

All this the hand said and the Prefect added: "Pepe, I think I can trust you ..."

Pepe had not been long enough in Madrid to follow an eloquent hand and he misunderstood.

"Of course, uncle, you know I will pay you." (94)

3.2.3.2. *El español en Locos*

Ciertamente en la “comedia de gestos” que es *Locos*, el lenguaje tiene una extraordinaria importancia. Como ha señalado Sweeney, en la novela, “[identity] is constructed by language: by a character’s name, on the one hand, and by the papers that testify to his existence, on the other” (209). La lengua forma parte de la identidad individual y su uso define al personaje como tal, un axioma narrativo que en una novela basada en la reflexión sobre el estatuto narrativo de los personajes, no podía dejar de tener un significado especial. En ese sentido, resulta interesante observar la metamorfosis lingüística que acompaña a los personajes cuando se introducen en los relatos, tal como confiesa Gastón Bejarano: “I grew effusive. I took her arm and talked, bending my face close to hers. I said many things but again I felt real and of course eloquence failed me. For once I regretted having stepped out of my character. As such I could always speak brilliantly and in a convincing way. My speech was fluent and well chosen. But now I was speaking in a flat manner like a vulgar man” (23). Tal vez por esa razón, el autor, por boca de De los Ríos nos presenta esos mismos cambios lingüísticos desde una perspectiva externa: “He will interest you. He is not at all a vulgar *chulo*, he seldom speaks like one when he is not in their company” (31).

Pero la lengua también es un signo de identidad colectiva y funciona como una marca de pertenencia a una comunidad de esos mismos personajes, y también, en este caso, de la voz narrativa, un aspecto de la novela que, como acabamos de ver, se manifiesta particularmente problemático. Un caso interesante en ese sentido es el del uso del euskera, que constituye un elemento de exclusión del grupo de “Madrileños”

maketos en “A Romance of Dogs”, tal como refiere García: “I always felt like a stranger unable to mix completely with the other children who spoke Vascuence, a dialect which I was always loath to learn” (164-5). Otra lengua que marca negativamente como instrumento de inclusión a García es el latín de las misas: (“Such a drowsy ritual and such drowsy language after having had only five hours' sleep”167). Pero aquí, nuevamente, García se nos presenta como la contrafigura de Juan Chinelato, cuya educación lingüística se inicia con los misioneros que lo acogen y que son, además quienes le dan el nombre: “Then he found himself held over a marble basin while water was poured over his-head. There was speaking in a monotonous voice, and soft music coming from above. From that day he was called Juan Chinelato. / He remained some time among these people and found himself speaking Spanish (...) These people taught him also to help with the Mass and he was able to say several sentences in Latin” (105). Sin embargo, mientras que García arrastrará toda su vida la alienación que sufre en el colegio, Chinelato se verá liberado por el asalto a la misión y, a lo largo de su exhuberante vida, adquirirá también nuevas lenguas: “At that time he already spoke Spanish, Chinese and several dialects” (107). Con el tiempo, el personaje acabará dominando otras, tal como revela De los Ríos: “He speaks almost every language in existence fluently” (104), cualquiera de las cuales puede ser la que sus vecinos de Madrid no logran comprender (“some sentence in a language they did not understand” 102)¹³⁵. En ese sentido, del mismo modo que su cuidado atuendo occidental no puede ocultar su piel oscura, su acento español, aunque despojado de la tónica pronunciación china, revela un origen indígena: “His Spanish was quite perfect. There was not in his pronunciation a single I instead of an *r*. It rather sounded like that of a Latin American” (113).

Más allá de la pronunciación, el autor describe otros aspectos característicos del uso del español por los hablantes nativos, como el uso de juegos de palabras. Así, cuando, ante la ola de delincuencia que azota Madrid, el prefecto recibe cartas en las que se quejan de su impotencia para atajarla: “Was he himself beginning to think he was impotent? But then, the incorrigible Spanish tendency to puns graced his subconscious mind and he smiled thinking of his Don Juanesque escapades and rejected the idea” (82). Don Benito es, desde luego, junto con Gil Bejarano, uno de los personajes que

¹³⁵ Las únicas palabras en tagalo que encontramos son las referidas a un pay-pay (112) y a dos flores usadas en Filipinas como decoración y ornamento y que aparecen mencionadas cuando Chinelato ve por primera vez a la hija de Esteban Bejarano: “a cloud of *ilan-ilan* and *sampaguita*” (108).

representa en la obra al español medio, también en su modo de hablar, y no sólo lo que se refiere a la gesticulación, sino también a otros aspectos que el autor, o su alter ego Pepe Bejarano, considera típicamente españoles:

From the plump Prefect there issued a sneer of contempt. He raised his hand to his armpit in true *torero* style:

"No mother has yet borne the man who will have *enough pantalones* to hold me up (...)
The Prefect rested his hand on his nephew's arm.

"They will hold you up... as soon as you leave me."

Really, this boastfulness of Don Benito portrayed him as a true Madrileño to the core. He was speaking in the best Spanish style. (87)

La inclusión de dos palabras españolas en el texto inglés nos lleva al que es sin duda el aspecto más relevante del uso del español en una novela que, no hay que olvidarlo, tiene un título español, *Locos*, que sustituye a otro igualmente español y aún más cargado de significado, como es *Madrileños*. En su sentido, hay que tener en cuenta que el uso de términos españoles se da tanto en los parlamentos de los personajes como en el discurso del narrador, quien recordemos que se presentaba a sí mismo no sólo como español, sino también como conocedor de ambas lenguas, lo cual le permite, por ejemplo, decir que el contenido de las cartas que recibe el Prefecto de Policía "might pass in Spanish, but in English would never do" (81). De ese modo, el narrador se presenta no sólo como intérprete de la realidad española para el público norteamericano para el que está destinada la novela, sino también como intérprete de la lengua¹³⁶. Por lo general, el autor no incluye traducciones directas de los términos españoles usados, cuyo significado no siempre puede ser deducido por el contexto, excepto en un caso especialmente relevante: "the Café de los Locos (the Café of the Crazy)" (x).

En ocasiones esa labor de interpretación se aplica a términos que no son propiamente españoles, sino que se refieren a conceptos universales expresados como tales en todas las lenguas pero que el narrador interpreta en el sentido particular que tienen en España y en español: "The Bejarano family (...) belonged to the middle class, a term which in Spain has a far sadder meaning than anywhere else, because of the fatal, everlasting qualities of classes there" (57-8). En otras aclara el sentido cultural que tienen determinadas expresiones: "'Benito, fingerprints are infallible.' This was Don Gil speaking. 'If a man were in China-' for Don Gil, as most Spaniards, China was the best example of remoteness-'and while he was there -not before or after-his fingerprints appeared on a given spot here in Madrid, he and no one else must have made those prints" (59).

136

Las palabras y expresiones españolas incluidas en el texto suelen estar correctamente transcritas, excepto en ‘socunuco’ y ‘Guardian Civil’, si bien hay que señalar que el autor, aunque mantiene la ñ, omite los signos diacríticos como la tilde (‘chinchon’)¹³⁷ y la diéresis (‘sinvergüenza’). Por último, en las frases españolas el autor usa los signos de exclamación e interrogación de acuerdo con las convenciones del inglés.

La lista de palabras y expresiones españolas utilizadas es la siguiente:

‘Café’, ‘chulo’, ‘empresario’, ‘chinchon’, ‘chiquillo’, ‘duros’ ‘verbenas’, ‘perro chico’, , ‘garbanzos’, ‘camilla’, ‘brasero’, ‘socunuco’, ‘cafés cantantes’, ‘mandrias’, ‘sinvergüenza’, ‘limosnita’, ‘piropo’, ‘mantillas’, ‘mantilla de madroños’, ‘blonda’, ‘cordobeses’, ‘Guardian Civil’, ‘puta’, ‘peseta’, ‘casa de huespedes’, ‘churros’, ‘danzones’, ‘guajiras’, ‘bargueño’, ‘modistilla’, ‘tertulia’, ‘Bachillerato’, ‘boinas’, ‘comehostias’,

“‘Tanto gusto en conocerle””, “‘Perdone, hermano””, “‘Que desea, caballero?””, “‘Principal derecha,””, “‘Si, señor, pase usted””, “‘El florero...!’”, “‘Clavelitos, quien me compra claveles...?””, “‘El afilador...””, “‘Cerezas por hierro viejo...””, “‘Caballero, una limosnita por amor de Dios.””, “‘Laureano Baez pa servirle caballero””, “‘Dios se lo pague””, “‘Como te llamas?””, “‘Hagan juego, señores... no va mas.””, “‘Usted dispense””, “‘Igualmente,””, “‘Ole!””, “‘Huh, toro””, “‘Le gusta””, “‘El bizcocho de la Tia Mariquita””, “‘no estudies mas’”, “‘Señorito, señorito, despiertese””, “‘Sostened el nombre de los Madrileños””.

Habitualmente, los términos españoles van en cursiva (procedimiento que utiliza asimismo para marcar el énfasis en palabras inglesas), como van también títulos de periódicos y obras literarias o musicales (*La Gaceta*, *El Herald*, *La Danza de la Pulga*), aunque no los topónimos. No obstante, también es posible encontrar palabras castellanas sin cursivas, incluso, en ocasiones, junto a otras que sí lo están, como en “You need company, *chiquillo*. Are you willing to spend ten duros?” (28) o “Now and then Don Gil stooped and lifting the cover of the *camilla*, stirred the *brasero*” (63).

Las palabras en español parecen elegidas o bien por ser palabras que pueden haber resultar familiares para los lectores norteamericanos o bien por referirse a costumbres u

¹³⁷ Excepto curiosamente en la palabra ‘café’

objetos típicos de la vida española, como por ejemplo, ‘camilla’, ‘piropo’, ‘mantillas’, o ‘churros’, mientras que otras como ‘chulo’, ‘puta’ o ‘casa de huéspedes’ podrían haber sustituidos por los correspondientes términos ingleses.

En cuanto a las frases que transcribe el autor hay que decir que, sobre todo en los relatos “The Beggar” “Fingerprints” y “The Wallet”, ambientados en calles e interiores burgueses de Madrid, son en su mayoría expresiones de cortesía con la que el autor tal vez quisiera subrayar el carácter ceremonioso de las relaciones sociales entre españoles: “Tanto gusto en conocerle”, “Perdone, hermano”, “Que desea, caballero?”, “Principal derecha”, “Si, señor, pase usted”, “Usted dispense” o Igualmente”, aunque también las encontramos en otros capítulos como “The Wallet” (“Como te llamas?”) o “Chinelato” (“Le gusta...?”) En ellos encontramos también un grupo que, habida cuenta de la importancia del tema en la novela, está referido exclusivamente al mundo de la mendicidad: “Caballero, una limosnita por amor de Dios”, “Laureano Baez pa servirle caballero”, “Dios se lo pague”. Por otro lado, el paseo madrileño de Pepe Bejarano en “The Wallet” deja en el texto distintos pregones que el personaje oye al pasar: “El florero...!”, “Clavelitos, quien me compra claveles...?”, “El afilador...”, “Cerezas por hierro viejo...”. Con ese mismo grupo tal vez habría que relacionar la canción que los niños madrileños cantan a Juan Chinelato: “Alto, gordo y chato, / Juan Chinelato; / tira los garbanzos y se come al gato”. Otras expresiones están vinculadas al contexto específico en el que se insertan, como “Hagan juego, señores... no va mas.”, que encontramos en la conversación en el Casino de Madrid con la que se abre “The Wallet”, “*Huh, toro*”, y “*Ole!*”, en la escena en que Pepe Bejarano cree ver resucitar en él su fondo español, o “El bizcocho de la Tia Mariquita” en la merienda burguesa de la mujer de Chinelato. Por último hay que señalar que en “A Romance of Dogs” encontramos una serie de frases no lexicalizadas que se explican por su función dentro del relato autobiográfico de García: ‘no estudies mas’, “Señorito, señorito, despiertese”, “Sostened el nombre de los Madrileños”.

Del mismo modo, aparecen traducidas expresiones proverbiales del español, como en las palabras de en la reunión de los Bejarano: “The hill of January, as they call this part of the year, is always bad. There is that breeze from the Guadarrama, which will not put out a candle but can kill a man” (63), en donde se alude a la “cuesta de Enero” y al refrán referido al viento del Guadarrama “que no apaga un candil y mata a un

hombre"¹³⁸

Sin embargo, un aspecto que distingue claramente *Locos* de las novelas de Pereda es la ausencia de alteraciones en la estructura gramatical del inglés que estén basadas en estructuras gramaticales españolas. La diferencia, a nuestro juicio, se debe a que *Locos* es muy anterior a la influencia de Hemingway, el introductor de este procedimiento, quien, por el contrario, como se ha visto en el primer capítulo de la presente tesis, influye decisivamente en Pereda. En ese sentido, apenas si se pueden encontrar detalles como alguna mala traducción al inglés de alguna expresión española, como en: "He tilted his *cordobes* forward over his right eye and regarded El Cogote squarely:"It seems that you are filling in your own certificate of defunction" (29). Detrás está, sin duda, la expresión española 'certificado de defunción' que, sin embargo, sólo puede traducirse en inglés por *death certificate*.

No obstante, aunque no se dé todavía esa forma particular de hibridación lingüística característica de las novelas de Pereda, en *Locos* nos encontramos sin duda con un texto híbrido, en el que la inserción del español desempeña un papel importante. Los hispanismos no sólo contribuyendo a la creación de una cierta atmósfera española en el conjunto, sino que revelan el carácter problemático de la identidad nacional de la instancia narrativa, que coincide con los problemas que a ese respecto manifiesta también tener Pepe Bejarano, el único personaje español y bilingüe, como el narrador y el autor, todos ubicados en una situación intermedia en la que pueden beneficiarse a la vez de su profundo conocimiento de la lengua, las costumbres y la visión del mundo de los españoles, y por otro de la distancia que les da su alejamiento y el contacto con otra cultura y que les permite interpretar y juzgar el objeto de ese conocimiento.

¹³⁸ Rodríguez Marín (2007 [1926]: 144), recoge dos variantes de este refrán: "El aire de Madrid mata un hombre y no apaga un candil" y "El aire de Madrid no apaga una luz y mata a un andaluz".

3.2.3.3. Locos y la literatura española

Locos es, como se ha indicado en los apartados anteriores, una reflexión sobre la identidad española que se presenta engastada en una estructura metaficcional y contruida, por tanto, sobre una concepción autorreflexiva de la narración. Siendo así, la literatura española difícilmente podría estar ausente de un texto de tales características, y no solamente en las alusiones explícitas a la misma que nos encontramos en distintos pasajes, sino también en una influencia de fondo que resulta evidente y que, además, el propio autor se encargó de admitir.

La principal influencia de todas es, sin duda, como veremos más adelante, la de Cervantes, de quien Alfau tomará tres elementos constitutivos de la novela: locura, sátira y metaficción. Una segunda influencia igualmente importante es la de cuento medieval y popular, que, como asimismo tendremos oportunidad de comprobar más adelante, aporta igualmente estructuras adaptadas específicamente a la narración de lo fantástico.

3.2.3.3.1. De la picaresca a Gómez de la Serna

Sin embargo, empezaremos por otras influencias secundarias que se dejan ver en el texto de manera evidente. La primera es la de la novela picaresca. Especialmente en “A Character”, “The Beggar” y “The Wallet”, capítulos protagonizados por personajes marginales: proxenetas, sablistas, mendigos, carteristas y prostitutas. Tanto el personaje del sablista García, como el del mendigo profesional Laureano Báez son de estirpe claramente picaresca, de ahí el efecto cómico que causa su teatral y emotiva despedida en Lunarito. Esta última, compinchada con Don Laureano e instruida por él, desempeña una función importante en la obra, pues, como Lázaro de Tormes nos permite pasar de personaje en personaje (Gastón/El Cogote, Don Laureano y García). En ese sentido, Don Laureano Báez, el mendigo que lleva una vida de burgués acomodado gracias a la mendicidad parece la conrafigura del hidalgo del Lazarillo, aun resultando tan disparatado como este.

Al margen de la del costumbrismo, a la que nos referiremos más tarde, hay una influencia en la obra que fue reconocida por el propio autor y que deja numerosas

huellas en locos: Benito Pérez Galdós. Para Stavans, la presencia de Galdós se manifiesta sobre todo en la representación del mundo de la mendicidad, que parece, a su juicio, inspirado en *Misericordia*, una obra que, sin duda, debió leer Alfau. Sin embargo, el crítico no parece haber reparado en la influencia galdosiana en un aspecto tan importante en *Locos* como es el de la construcción de los personajes. A nuestro juicio, dicha influencia se manifiesta al menos en dos maneras. En primer lugar hay que recordar que si bien es cierto que *Locos* se presenta como una colección de relatos independientes, en realidad el elemento que conecta los distintos relatos entre sí no es otro que los propios personajes. Estos aparecen en distintos relatos con distinta relevancia e incluso, como hemos visto, con alguna alteración en su identidad. Se trata de un procedimiento que Alfau parece haber tomado de Galdós, quien, a su vez, lo había tomado de Balzac. El recurso en cuestión permite a Galdós, por un lado, profundizar en la construcción del personaje, y, por otro, trazar conexiones que añaden consistencia a los distintos relatos, tanto es así si se aplica a los *Episodios Nacionales* de una serie, o incluso de varias de ellas, como si se introduce en series particulares de las “novelas españolas contemporáneas” (así la trilogía formada por *El Doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas*) o bien incluso en el conjunto de todas ellas. En la novela de Alfau, la aparición inesperada de los personajes en cada uno de los relatos nos permite también seguir construyendo el personaje (creando a la vez la expectativa de una nueva reaparición que ofrezca un aspecto desconocido del mismo), con la salvedad de que en Alfau las diferentes apariciones suponen a veces tales cambios en la identidad del personaje que el efecto conseguido es más bien el contrario y, a diferencia de lo que encontramos en Galdós o Balzac, más que completar el personaje, parece cuestionar la identidad que previamente se ha ido construyendo. Los de Alfau son, pues, personajes que se hacen y se deshacen en cada aparición, sorprendiendo a la vez al lector y, según él mismo admite, al narrador, quien, en esto también, se nos muestra una vez más a merced de sus propios personajes.

Pero el segundo modo en que se hace visible la influencia de Galdós en el tratamiento de los personajes de Alfau es quizá aún más relevante y tiene relación precisamente con *Misericordia*, aunque no precisamente en los términos a los que se refiere Stavans. En dicha novela, aparte de experimentar con un nuevo universo social al adentrarse en el mundo de la mendicidad callejera, Galdós experimenta asimismo con un elemento tan relevante desde la perspectiva de *Locos* como es la magia, que, en este caso practica un personaje de origen marroquí, el ciego Almudena. Pero el principal

componente experimental de la novela es de carácter metaficticio y tiene que ver con los personajes. A lo largo de la novela, la protagonista Benina, trabaja como criada de Doña Francisca, una señora empobrecida, a quien Benina hace creer que deben a la generosidad de un sacerdote, Don Romualdo, la comida que trae a casa a diario y que compra con el dinero que obtiene mendigando por las calles de Madrid

Mas no queriendo que su señora se enterase de tanta desventura, armó el enredo de que le había salido una buena proporción de asistenta, en casa de un señor eclesiástico, alcarreño, tan piadoso como adinerado. Con su presteza imaginativa bautizó al fingido personaje, dándole, para engañar mejor a la señora, el nombre de D. Romualdo . Todo se lo creyó Doña Paca, que rezaba algunos Padrenuestros para que Dios aumentase la piedad y las rentas del buen sacerdote, por quien Benina tenía algo que traer a casa. Deseaba conocerle, y por las noches, engañando las dos su tristeza con charlas y cuentos, le pedía noticias de él y de sus sobrinas y hermanas, de cómo estaba puesta la casa, y del gasto que hacían; a lo que contestaba Benina con detalladas referencias y pormenores, simulacro perfecto de la verdad (85)

Poco a poco, la figura de Don Romualdo, invocado por Benina como excusa para todo tipo de situaciones, empieza a tomar cuerpo incluso en ella misma:

Como no tenía un céntimo ni de dónde le viniera, encaminose a San Sebastián, pensando por el camino en D. Romualdo y su familia, pues de tanto hablar de aquellos señores, y de tanto comentarlos y describirlos, había llegado a creer en su existencia. «¡Vaya que soy gilí! -se decía. Invento yo al tal D. Romualdo , y ahora se me antoja que es persona *efetiva* y que puede socorrerme. No hay más D. Romualdo que el pordiose bendito, y a eso voy, y veremos si cae algo. (184-5)

Convertido el ausente Don Romualdo, de quien se rumorea que será obispo en Filipinas, en protector de la familia, Doña Francisca llega a soñar que viene a visitarla para anunciarle el cobro de una herencia.

Dijéronme D. Francisco y D. José María que hace días andaban buscándome para darme conocimiento de la herencia, y que preguntando aquí y acullá, al fin averiguaron las señas de esta casa... ¿por quién dirás? por el sacerdote D. Romualdo, propuesto ya para obispo, (...)

-Pero vamos a cuentas: todo eso es, como quien dice, soñado.

-Claro: ¿no has oído que me quedé dormida en el sillón?... (210)

Sin embargo, un día, cierto sacerdote que dice llamarse Don Romualdo se presenta en casa de doña Francisca y, por no encontrarse presente, deja dicho que volverá para tratar con ella de un asunto importante.

En su casa no encontró novedad; digo, sí: encontró una, que bien pudiera llamarse maravilloso suceso, obra del subterráneo genio *Samdai*. A poco de entrar, díjole Doña Paca con alborozo: «Pero, mujer, ¿no sabes...? Deseaba yo que vinieras para contártelo...

-¿Qué, señora?

-Que ha estado aquí D. Romualdo .

-¡D. Romualdo !... Me parece que usted sueña.

-No sé por qué... ¿Es cosa del otro mundo que ese señor venga a mi casa? (...)

-¿Qué señas?

-Alto, guapo... Ni viejo, ni joven.

-Así es -afirmó Benina, asombrada de la coincidencia-. (256-7)

La confusión de Benina aumenta cuando encuentra a otro mendigo que le habla

del mismo Don Romualdo:

-Verá usted, señora: ¿conoce por casualidad a un señor sacerdote muy apersonado que se llama D. Romualdo ?

-Me parece que sí -repuso la mendiga, sintiendo de nuevo una gran confusión o vértigo en su cabeza.

-Alto, bien plantado, hábitos de paño fino, ni viejo ni joven.

-¿Y dice que se llama D. Romualdo ?

-D. Romualdo , sí señora.(...) Voy a su casa, y me dicen que se había marchado a Guadalajara.

-Justamente... -dijo Benina, más confusa, sintiendo que lo real y lo imaginario se revolían y entrelazaban en su cerebro. (261)

Incluso en las afueras de Madrid, a donde ha ido a buscar refugio para el ciego Almudena, encuentra a una persona que dice a conocer al tal Don Romualdo, del que vuelven a decirle, al llegar a su casa, que ha estado de visita para ver a Doña Francisca. Benina no sale de su perplejidad:

Ya tenía Benina un espantoso lío en la cabeza con aquel dichoso clérigo, tan semejante, por las señas y el nombre, al suyo, al de su invención; y pensaba si, por milagro de Dios, habría tomado cuerpo y alma de persona verídica el ser creado en su fantasía por un mentir inocente, obra de las aflictivas circunstancias. «En fin, veremos lo que resulta de todo esto - se dijo subiendo pausadamente la escalera-. Bien venido sea ese señor cura si viene a traernos algo». Y de tal modo arraigaba en su mente la idea de que se convertía en real el mentido y figurado sacerdote alcarreño, que una noche, cuando pedía con antiparras y velo, creyó reconocer en una señora, que le dio dos céntimos, a la mismísima Doña Patros, la sobrina que bizcaba una miaja. (289-90)

La confusión aumenta cuando es otro sacerdote el que le dice que acaba de hablar con otro clérigo amigo llamado Don Romualdo, sobre la necesidad de que Almudena sea recogido:

Benina llegó al mayor grado de confusión y vértigo de su mente, pues el sacerdote alto y guapetón que poco antes viera, concordaba con el que ella, a fuerza de mencionarlo y describirlo en un mentir sistemático, tenía fijo en su caletre. Ganas sintió de correr por la Cava Baja, a ver si le encontraba, para decirle: «Sr. D. Romualdo, perdóneme *si le he inventado*. Yo creí que no había mal en esto. Lo hice porque la señora no me descubriera que salgo todos los días a pedir limosna para mantenerla. Y si esto de *aparecerse* usted ahora con cuerpo y vida de persona es castigo mío, perdóneme Dios, que no lo volveré a hacer. ¿O es usted otro D. Romualdo? Para que yo salga de esta duda que me atormenta, hágame el favor de decirme si tiene una sobrina bizca, y una hermana que se llama Doña Josefa, y si le han propuesto para Obispo, como se merece, y ojalá fuera verdad. Dígame si es usted el mío, mi D. Romualdo, u otro, que yo no sé de dónde puede haber salido, y dígame también qué demontres tiene que hablar con la señora, y si va a darle las quejas porque yo he tenido el atrevimiento de *inventarle*». (293)

Sin embargo, el don Romualdo real acaba apareciendo en casa de doña Francisca, y lo hace además para anunciarle que va a recibir una herencia: “¿Lo que decía el clérigo era verdad, o una ridícula, despiadada burla? ¿Y el tal sujeto era persona real, o imagen fingida en la mente enferma de la dama infeliz? La lengua se le pegó al paladar, y miraba a D. Romualdo con aterrados ojos” (305).

El episodio de Don Romualdo podría haber dejado su huella en el episodio de “A

Character” en el que Gastón Bejarano, después de su encuentro con Lunarito, en quien adivina su consistencia de personaje literario, entra en un estado de depresión que le mueve a llamar al doctor De los Ríos y en el que le encuentra el narrador. Allí, tras ser recibido por su amante, Carmen, que va vestido con un kimono rojo, escuchan el relato de un sueño de Gastón (en el que se refiere a su hermana, que es, de hecho, la propia Carmen y que, al final, exclama:

"Lunarito, come to me. Even if you were murdered before I even met you. Even if I killed you again in my dream. Do not leave me. Come even if it is a miracle Come before I die!"

And then the door behind us opened slowly and I heard a voice say:

"Here I am."

Dr. de los Rios did not move. I stood up and turned around

In the doorway, with her red kimono, stood Lunarito, his mistress. (36)

El episodio del Don Romualdo de *Misericordia*, (en el que Galdós retoma un experimento ya realizado en *La sombra*, aunque entonces se tratara de un personaje de ficción, Alejandro X, convertido en realidad) tiene una clara raigambre cervantina, por lo que no resulta difícil que llamara la atención de Alfau. Pero además habría que mencionar que Galdós es el autor de una de las primeras novelas españolas que podríamos incluir dentro del género bautizado por Sweeney como “metaphysical detective story”, en el conjunto que forman sus dos novelas gemelas *La incógnita* y *Realidad*, en el que el esclarecimiento de un crimen coincide con las cavilaciones del protagonista, Federico Viera, en torno a su propia identidad.

Otros detalles de la obra, revelan asimismo modelos galdosianos. Así la pareja de Don Laureano y Lunarito “one-fourth daughter, one-fourth wife, one-fourth maid and one-fourth secretary to Don Laureano” (37) no puede dejar de recordarnos la que forman Don Lope y Tristana en *Tristana*, del mismo modo que tampoco resulta difícil ver a Don Francisco Bringas en Gil Bejarano, o Jose María Bueno de Guzmán de *Lo prohibido*, educado a la inglesa, en la figura de Pepe Bejarano.

En cualquier caso, creemos que a Alfau le resultaba imposible escribir una novela como *Locos* (titulada, recordémoslo una vez más *Madrileños*) sin escapar a la influencia de Galdós, quien, más allá de establecer las bases de la futura representación de Madrid en la literatura española es quien introduce en esta a esa pequeña burguesía madrileña (pero también a los personajes marginales) que puebla las páginas de *Locos*, y así habría de ponerse de manifiesto en novelistas españoles posteriores como Baroja o Cela.

Alfau declaró que el autor más moderno que había leído era Galdós, pero no resulta fácil creer que fuera así, y menos a la vista de la presencia de la literatura

española contemporánea en las dos publicaciones hispanonorteamericanas con las que estuvo relacionado, *La Prensa*, donde, al parecer, colaboró como crítico musical, y *Las Novedades*, revista que dirigía su padre. Además, sabemos que el autor, convertido por entonces en actor aficionado, visitó España durante el verano-otoño de 1923. En ese sentido, la imagen que ha transmitido la crítica posterior a su rehabilitación de un Alfau completamente alejado de la literatura española de su tiempo resulta difícil de mantener a la luz de la relación que sí mantuvo su hermana Jesusa, quien, ya antes de la salida de España de la familia en 1916 había venido colaborando con la prensa vasca en diarios como el *Heraldo alavés* o semanarios como *Novedades*, de San Sebastián, donde, además de artículos publicó fundamentalmente, cuentos, y sobre todo en la revista bilbaína *Hermes*. Tras su matrimonio en 1924 con Antonio García Solalinde, la autora continuó colaborando con la prensa española enviando numerosos artículos sobre la vida norteamericana al periódico x. Por último, Jesusa Alfau llegó incluso a publicar un artículo en *La Gaceta Literaria*, la principal revista de información literaria de la época¹³⁹. Además de sus colaboraciones periodísticas, la autor Jesusa había publicado en 1912 una novela en la órbita de las tendencias habituales en el género en la España de la época titulada *Los débiles* (1912) y ambientada en un pueblo castellano.

Así pues, resulta difícil no relacionar, por ejemplo, ese *bildungsroman* en miniatura que es “A Romance of Dogs” con *AMDG* (1910), donde Ramón Pérez de Ayala rememora su educación en un colegio de jesuitas, o, en general, la estética subyacente a *Locos* con el esperpento de Valle-Inclán y su característica consideración de los personajes como marionetas. Por otro lado, creemos que en los personajes de El Cogote y Lunarito también se pueden apreciar algunas huellas de la novela erótica y prostibularia de autores como Felipe Trigo, Antonio Hoyos y Vinent o del hispanofilipino Álvaro Retana.

Con todo, el autor contemporáneo español al que más atención ha prestado la crítica ha sido Unamuno, a pesar de que Alfau afirmase en su momento que sólo lo conocía como filósofo (Martín Gaité 177), algo difícil de creer para un joven perteneciente a una familia con inclinaciones literarias y residentes en el País Vasco. Por lo general, es el componente metaficticio de *Niebla* (1914) lo que suele centrar los juicios de la crítica a este respecto como Stavans que ve en “Identity” un “tributo” a Unamuno (“Contra el olvido” 176), y especialmente la conversación que mantienen en

¹³⁹ “Martínez Sierra en Norteamérica” *La Gaceta Literaria* 29 (1927): 5.

el capítulo XXXI el protagonista, Augusto Pérez (apellido este último tan común que vendría a equivaler al Fulano) y un Unamuno convertido él mismo en personaje. Sabido es que Augusto, despechado por el abandono de Eugenia, decide suicidarse, pero antes va a consultárselo al propio Unamuno:

Por entonces había leído Augusto un ensayo mío en que, aunque de pasada, hablaba del suicidio, y tal impresión pareció hacerle, así como otras cosas que de mí había leído, que no quiso dejar este mundo sin haberme conocido y platicado un rato conmigo. Emprendió, pues, un viaje acá, a Salamanca, donde hace más de veinte años vivo, para visitarme.

Unamuno le niega la potestad de quitarse su vida y desaparecer como personaje, porque, le explica, no es más que un ente de ficción:

—Sí. Para que uno se pueda matar a sí mismo, ¿qué es menester? —le pregunté.
—Que tenga valor para hacerlo —me contestó.
—No —le dije—, ¡que esté vivo!
—¡Desde luego!
—¡Y tú no estás vivo!
—¿Cómo que no estoy vivo?, ¿es que me he muerto? —y empezó, sin darse clara cuenta de lo que hacía, a palparse a sí mismo.
—¡No, hombre, no! —le repliqué—. Te dije antes que no estabas ni despierto ni dormido, y ahora te digo que no estás ni muerto ni vivo.
—¡Acabe usted de explicarse de una vez, por Dios!, ¡acabe de explicarse! —me suplicó consternado—, porque son tales las cosas que estoy viendo y oyendo esta tarde, que temo volverme loco.
—Pues bien; la verdad es, querido Augusto —le dije con la más dulce de mis voces—, que no puedes matarte porque no estás vivo, y que no estás vivo, ni tampoco muerto, porque no existes...
—¿Cómo que no existo? —exclamó.
—No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de nivola, o como quieras llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto.

La reacción de Augusto es entonces rebelarse contra su creador advirtiéndole de que tanta sustancia tiene uno como el otro:

—No sea, mi querido don Miguel —añadió—, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo, ni muerto... No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo...
—Bueno, pues no se incomode tanto si yo a mi vez dudo de la existencia de usted y no de la mía propia. Vamos a cuentas: ¿no ha sido usted el que no una sino varias veces ha dicho que don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes?

En realidad, Augusto está planteando la emancipación de los personajes con respecto a su autor y anunciando así al autor “débil” de *Locos*: “Aun suponiendo su peregrina teoría de que yo no existo de veras y usted sí, de que yo no soy más que un ente de ficción, producto de la fantasía novelesca o nivolesca de usted, aun en ese caso yo no debo estar sometido a lo que llama usted su real gana, a su capricho. Hasta los llamados entes de ficción tienen su lógica interna...” Y concluye con un párrafo que parece hecho a la medida del juego de autor y personaje de *Locos*: “En efecto; un

novelista, un dramaturgo, no pueden hacer en absoluto lo que se les antoje de un personaje que creen; un ente de ficción novelesca no puede hacer, en buena ley de arte, lo que ningún lector esperaría que hiciese...”

Niebla resultó ser fundamental en la renovación de la narrativa española del primer tercio del siglo. Y, en concreto, el juego metaficticio del diálogo entre el personaje y el autor y la reflexión en torno a la entidad de ambos fue recogido por otro autor que también contribuyó poderosamente a la renovación del género en los años veinte: Ramón Gómez de la Serna. Esta influencia, que, aunque sin sustanciar, ha sido afirmada al menos por dos críticos, Pere Gimferrer y Fernando Valls, se extendería a la concepción de la novela que inaugura Ramón ya en 1914, el mismo año que *Niebla*, con su primera novela, *El doctor inverosímil*, protagonizada por un extravagante médico, el doctor Vivar, que relata sus experiencias a un narrador de quien podría decirse algo similar a lo que el narrador de *Locos* dice del doctor De los Ríos: “Dr. de los Rios was a strange physician. Listening to him I was often tempted to believe that medicine was almost a science” (130). Así en ambos casos (“The Necrophile” en *Locos* y “Mi prima” en *El doctor inverosímil*) se nos relata desde la perspectiva de un médico la historia de una mujer obsesionada con la muerte, si bien en “The Necrophile” influye también un cuento de Clarín, “Cuervo”, que relata asimismo la historia de un hombre aficionado a los entierros y velatorios. Tampoco deja de llamar la atención el comienzo de la obra, en que encontramos al médico y al narrador (que cede después el testigo al primero) conversando, como al comienzo de *Locos*, en un café:

Cuando miran los enfermos esta casa, ella influye en sus espíritus, les calma, les hace indudablemente buena impresión. Ya entran un poco curados en casa del doctor, curados por como pone en sus miradas un calmante la casa, sus alrededores, esa cosa de punto final y de límite que tiene y que él ha buscado a propósito. Al atardecer nos reunimos y nos paseamos por la ciudad buscando los caminos en que la ciudad ni nos atropella ni nos abruma. Muchas veces en tramos en un café, porque en los cafés se escabulle y se oculta uno un rato al Destino, injusto y precario que nos persigue en nuestra casa y en la calle. Si hubiese habido en tiempos de Caín un café discreto y disimulado como estos que nos otros escogemos, se hubiese podido ocultar hasta a la mirada de aquel ojo tan implacable. A través de esa asiduidad con el doctor, durante la que día a día me ha ido contando sus ideas y los casos graves en que ha actuado de salvador, por fuerza le he exigido que me haga una relación sucinta de sus curas para darle a conocer. (8)

Tal como se puede comprobar al comienzo de la cita, de Ramón toma también Alfau la idea de que las casas están animadas y, aunque aquí las sanen, pueden también tener enfermedades.

The poor fellow suffers from a persistent cough, which has been treated time and again without results. That cough has become entangled in this house and it is impossible to eradicate it. It probably dwelled in this place for who knows how long and he has inherited it. He believes that he gets a different cough each time, but I have persuaded him that it is

the same old cough with short intervals during which it takes a vacation and disappears among the draperies and then comes back to him. It is a persistent cough, an ineludible cough that has got hold of this house and of him and has taken root in both. A traditional cough entrapped inside these walls. Everything is so padded here that the cough does not even resound and therefore will never lose its energy. These traditional coughs are common in Spain. (129-30)

Otra novela de Ramón que quizá hubiera podido leer Alfau es *De otra raza*, publicada precisamente en 1923, año del viaje del autor a España. La novela trata de los problemas de adaptación a España de una familia mixta hispanofilipina retornada de las Islas (una circunstancia que debía serle familiar al autor), en la que el hijo, en quien se manifiestan más claramente los rasgos filipinos, siente surgir en su interior la ferocidad de sus antepasados asiáticos y acaba asesinando a su hermana blanca.

Pero como decíamos anteriormente, Ramón empleó el mismo recurso del diálogo entre el personaje y el autor que había empleado ya anteriormente Unamuno, y lo hizo en una novela que es, por sí misma, un ejercicio masivo de metaficción y, a la vez, de reflexión teórica sobre el género. *El novelista* fue publicado inicialmente en diez entregas de la revista *La Pluma* entre diciembre de 1921 y octubre de 1922 (es decir menos de un año antes de que Alfau apareciera por Madrid en su primer viaje de regreso a España), apareciendo finalmente en forma de libro en noviembre de 1925 en la editorial valenciana Sempere. En ella se relata la vida de un novelista ficticio, Andrés Castilla, y además se incluyen algunas de sus novelas o, al menos, fragmentos de ellas. Así, al margen de incluir una novela corta, *El inencontrable*, que antecede a *Locos* en once años como “novela policíaca metafísica”, Ramón introdujo en el capítulo IV, “El protagonista de *La resina*”, una escena similar a la que protagonizan Augusto Pérez y Unamuno en *Niebla*, pero sobre todo, muy parecida a la de Fulano y el narrador en *Locos*.

-¿Qué deseaba?- le preguntó el novelista

-Yo soy...

-Pase..., pase... - (...) El novelista, como hombre que acepta la imaginación, sabía que aquel hombre podía estar unido a él por vínculos profundos, aunque insospechables (...) Se le quedó mirando, y el hombre aquel dijo por fin:

-No me conoce, aunque me debería conocer... Yo soy Alfredo, el personaje de su novela *La resina*...

-¿Alfredo?

-Sí, Alfredo, aunque no me llame así; por más que también estoy en la A, pues yo soy Alberto...

-¿Y qué quiere usted, Alberto?

-No... no me llame Alberto... Usted me puede llamar Alfredo... Yo se lo consiento sólo a usted... A los del pueblo no les dejaba... ¡Pocas riñas que me ha costado que me lo llamasen! Y me he venido porque no podía seguir viviendo allí después de sus descubrimientos...

-¿Pero su mujer también heredó la resinera del mismo modo que mi protagonista?

-Sí, señor...

-¡Qué coincidencia!...
-No es coincidencia, señor, sino que es un caso completo que ha llegado a sus oídos y usted lo ha propalado. (96)

El personaje piensa que es real y que el novelista ha escrito la novela sobre su propia historia, aunque admite que esa novela le ha permitido ver clara su situación y romper con una situación humillante:

-¿Y a qué viene usted aquí?...
-¿A qué?... A que usted me coloque. Yo he dejado la resinera, he dejado a mi esposa, he dejado todo lo que no era mío; usted me lo ha enseñado, y ya no tengo nada... Esa obra le ha dado a usted, según sé, mucho dinero; justo es que se acuerde de mí, y o me dé algo de ese dinero, o me coloque en algún destino...
-Lo pensaré... déjeme sus señas. Voy a hacer todo lo que pueda...
-Dicen que ésa es su mejor obra... Por lo tanto, yo soy su mejor personaje... No me puede tratar como a un cualquiera...
El personaje de su vieja novela, al que no podía convencer de su inexistencia real anterior al libro, le dio las señas, y después de un rato de conversación se fue. (97)

El novelista plantea el conflicto entre la identidad ficcional y la “real” del personaje en términos muy similares a aquellos en que la Poética clásica establecía la diferencia entre imitación general y particular. El que los personajes tomen vida y adquieran una identidad es, en cierto modo, un efecto imprevisto, pues el autor dice que sólo utiliza personajes que responden a tipos comunes:

El novelista siempre había temido que se presentase alguno de sus personajes, aquellos personajes que no eran nadie en particular -¡pues no faltaba más!- sino que eran tipos comunes, tipos que no había aceptado hasta que no se había dado cuenta de que eran tipos genéricos, tipos que se podía encontrar en cualquier parte.
Ya había llegado uno, el primero y no el más esperado. Mas temía que se presentase aquel feroz grandullón de su novela *Fratricida*.
¿Quién iba a decirle que aquel Alfredo (...) iba a ser un tipo real y hasta casado con una adúltera? (97-8)

Como se ha indicado, *El novelista* apareció entre 1921 y 1922, es decir, por lo menos un año antes del estreno de los *Seis personajes* de Pirandello en España, por lo que sólo cabe pensar en una influencia directa de Unamuno, de quien, por lo demás, Ramón tomará la imagen de la niebla como símbolo de la estructura narrativa de su novela para convertirla en la de la nebulosa, que, utilizada por primera vez en *El novelista*, acabará definiendo igualmente la estructura de las novelas más vanguardistas de Ramón.

En cualquier caso, incluso si Alfau no leyó ni a Unamuno ni a Ramón Gómez de la Serna, de lo anterior se puede deducir que la novela española contemporánea del primer cuarto del siglo había incorporado y naturalizado ya antes que Alfau aquellos que después se han visto como innovaciones y anticipaciones posmodernistas en *Locos*, y que, en todo caso, es en el *modernism* anglosajón o en las vanguardias hispánicas

contemporáneas donde habría que incluir al autor.

3.2.3.3.2. *Locura y magia en Toledo: la huella cervantina en Locos*

Ni la denominación ni la ubicación del “Café de los Locos” de Toledo son casuales. Concebido como espacio singular y mágico, incluso dentro del relato, la ubicación del Café en Toledo, (lejos de ese Madrid, donde la acción nos llevará a cafés “reales”, entre ellos el histórico Café Fornos), parece plenamente justificada. El propio autor se encarga de explicarlo en su descripción de la ciudad, a la que se refiere como “the mad, fantastic city of Toledo” (x). Esa fusión “mágica” entre realidad y ficción que observamos en el café sólo podía darse en una ciudad como Toledo, considerada tradicionalmente desde el fin de siglo como la “ciudad muerta” española por excelencia y que Alfau presenta como “ciudad fantasma” al relatar el deambular de Fulano por las calles de la ciudad antes de llegar al puente de Alcántara para simular su suicidio:

As he walked down the stairs to the street, night had fallen, and each step he took was like dropping a century into the past, until he emerged in the midst of a hostile city which died in the Renaissance and yet lived the strangest, posthumous life. Toledo was in silence, but Toledo did not rest. As Fulano advanced hesitantly, he felt the restless and decrepit lines of buildings suddenly agitated by a wind of the past. (10)

Como tal ciudad fantasmal, “Toledo comes to life every night. It is a city of silence, but not a city of peace; at night it multiplies its interests, it becomes a city of horror, of fearful dreams of the past, of dreadful historical nightmares” (10). Referencias a la Inquisición o a figuras como Don Pedro el Cruel, la supervivencia del pasado en el presente. Efectivamente, en Toledo, como en las ciudades muertas del fin de siglo, se manifiesta ese fenómeno que tanto intriga a los escritores europeos del período como es la anulación, por fusión, del tiempo histórico que acaba solidificado en un todo con el presente.

La conclusión a la que llega el personaje tras experimentar la presencia del pasado en el presente y la desrealización de la ciudad es inevitable: “This silence, this feeling of being left alone to share a city with the dead, suddenly revealed an idea to Fulano. Toledo, as he hoped to be soon, was a myth, Toledo did not exist” (10). Pero otra revelación, aún más trascendente, no tarda en llegar: “Fulano knew he had been swallowed by this maelstrom of the past, that he had sunk back centuries in history, and had already lost his identity of present existence” (11).

Este hundimiento del personaje y su pérdida de identidad parece posible en la

medida en que la realidad acaba haciéndose líquida, tal como el autor subraya por medio de una imagería de esa naturaleza. Así, al margen del “maelstrom” del pasado, el autor añade: “[The] pavement seemed to rise, fall and revolt in its stony unevenness, like a stormy sea; he walked through streets so steep that he had to lean against the wall to keep from falling and he rushed through alleys that ran down from the top of the city like jumping torrents, to precipitate themselves down into the waters of the Tajo” (10). El río tiene una función importante en la medida en que en él se acaba materializando la definitiva pérdida de identidad del personaje: “He was choking from this overwhelming feeling of condensed time, he was hopelessly lost in this darkness of thousands of superimposed past nights, in this labyrinth of streets that tossed him to and fro, threatening to drag him in their ominous stream and thrust him down into the Tajo, into oblivion” (11). Así, a modo de Leteo, el Tajo es el encargado de borrar, primero de forma ficticia y después real, la identidad del personaje: “And it was in this manner that the city of Toledo discarded this insignificant individual upon the bridge of Alcántara” (11).

El paseo nocturno de Fulano por Toledo le revela la consistencia mudable de su propia identidad, pero también, a los lectores del texto, la del propio relato, de cuya estructura la ciudad acaba convirtiéndose en metáfora: “Fulano stumbled on like a frightened, forsaken shadow after its own body. The narrow, crooked, tortuous streets fled from him, denying his path, mocking, snarling, like snakes in a jungle of bizarre structures; he staggered from one surprise into another, carried by this immense and irresistibly suggestive strength” (10).

Si Alfau utiliza la historia y la geografía urbana de Toledo con el sentido que acabamos de ver es porque la ciudad había sido objeto previamente de un tratamiento similar. Desde el romanticismo, y sobre todo Bécquer o Galdós, hasta el redescubrimiento del Greco a principios de siglo con el conocido libro de Manuel Bartolomé Cossío *El Greco* (1908), en gran parte motivado por la atención que prestó a la ciudad y al pintor la literatura intersecular francesa, tal como habría de ponerse de manifiesto en la obra de Maurice Barrès, *El Greco o el Secreto de Toledo* (1911). Todo ello influyó en la visión de la ciudad que transmitieron algunos ensayistas contemporáneos como Ortega y Gasset¹⁴⁰ e igualmente en la tendencia de la pintura

¹⁴⁰En su *Teoría de lo verosímil* (1909), Ortega describirá en la pintura del Greco unos efectos similares a los que Toledo parece sugerir a Alfau: “El mundo de los sueños y de las alucinaciones se diferencia solamente del de las realidades en que en éste ejercen su función policíaca las leyes de la física o de la

contemporánea española de la llamada España Negra, cuyo máximo representante sería el pintor Ignacio Zuloaga, cuyo retrato de Barrés sobre el fondo de Toledo (con el puente de Alcántara en primer plano) ilustra a nuestro juicio de manera muy ajustada la visión de la ciudad recogida en el texto de Alfau.

Pero entre quienes se habían ocupado previamente de Toledo en el siglo XIX no podemos dejar de citar al autor de uno de los textos clásicos sobre la ciudad que se publican a lo largo del siglo y que podría haber sido leído por Alfau. Nos referimos a José A. de los Ríos, autor de *Toledo pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos* (1845), de quien el autor pudo haber tomado el nombre del personaje y consejero del narrador, el Dr. D. José de los Ríos.

Pero aún habría que contar con otra influencia literaria en la elección de Toledo para la ambientación de la presentación de unos personajes y un relato que se hallan a mitad de camino entre lo real y lo imaginario. El Toledo mágico de *Locos* no puede sino recordarnos un texto español medieval muy conocido, como es el relato que el infante Don Juan Manuel incluyó en el *El Conde Lucanor* con el título “De lo que contesçió a un deán de Sanctiago con don Illán, el grand maestro de Toledo”, relato que debía ser conocido por el autor, cuyo conocimiento de la cuentística medieval española se había puesto ya de manifiesto en sus *Old Tales of Spain*, escrito por las mismas fechas que *Locos*.

Inspirado en la tradición mágica y cabalística de la ciudad de Toledo, (judaísmo toledano que el propio Alfau recuerda al presentar, entre las visiones históricas que evoca Fulano, al rey Pedro pidiendo ayuda, en este caso económica, a un judío toledano)¹⁴¹, el cuento tiene por protagonista precisamente a un mago capaz de hacer que un ser real viva una existencia ficticia para después retornar de nuevo a su estado original por medio de un instrumento mágico, en este caso las perdices que manda asar

fisiología. / Y esa realidad que avanza sobre nosotros, bronca y vibrante, desde los cuadros del Greco, esa realidad fuera de todas las leyes, inexplicable, irreductible a conceptos, indócil a la sujeción de las mismas palabras, ¿será una alucinación colectiva, un sueño secular y nada más? Esos hombres cárdenos que delante de tantas generaciones han hecho temblar sus barbas agudas, no gravitan hacia el centro de la tierra, como los de carne y hueso; por consiguiente, no son verdad. / Pero si hubiéramos conocido el hombre mismo que sirvió de modelo a Theotocopuli, persistiríamos en afirmar que el hombre pintado contiene mucha más realidad y verdad española que aquel vulgar vecino de una Toledo cotidiana y vulgar (...). No es, por tanto, una mentira, no es completamente falsa esa realidad misteriosa que nos visita en la luz pulida del Museo. / El Hombre con la mano al pecho nos ha servido para introducirnos con alguna precisión en las condiciones de una existencia intermedia, semi-verdad, semi-error, que puebla un mundo infinitamente más amplio, más viejo y más rico que el de las realidades inequívocas. Es el mundo de lo verosímil (...) el mundo de lo verosímil es el mismo de las cosas reales sometidas a una interpretación peculiar: la metáfora” (39).

¹⁴¹ “[Fulano] could imagine the figure of Don Pedro el Cruel, his knees rattling, trailing along the familiar alley to the house of the Jew who lent him money” (10).

para la cena. La acción no transcurre aquí al aire libre, sino “en un lugar muy apartado” junto al Tajo, donde el río parece también servir al deán de vía de acceso al mundo de lo irreal¹⁴². Don Illán, aparece además retratado como sabio dotado de omnisciencia con una función similar a la que en *Locos* desempeña el Dr. don José de los Ríos, ya que el deán acude al mago porque quiere ser “alguien” del mismo modo que Fulano acude al narrador, quien, como hemos visto, comparte sus funciones con el Dr. De los Ríos

Así pues, aunque el conjunto de la novela (originalmente titulada, como sabemos, *Madrileños*) transcurre en otros lugares, su primer capítulo en el que se hace una introducción al narrador, a los personajes y al relato, parece encajar perfectamente en la ciudad de Toledo, que aparece, según se ha indicado antes, como una metáfora del mismo relato.

Con todo, existe aún un último elemento en la presentación de los personajes en un lugar llamado “Café de los Locos” y en la ciudad de Toledo que permite enlazar todo lo que hemos dicho anteriormente y ofrece a la vez una explicación para cuestión tan relevante en la interpretación del texto como es el alcance que tiene en él lo metaficcional y, sobre todo, el modelo que sigue el autor.

Nos referimos al hecho de que uno de esos personajes a los que describe el narrador en el Café de los Locos entre los que dice que ya no se interesan a los autores contemporáneos sea nada más y nada menos que Don Quijote: “I remember seeing there a poor and shabby lean fellow. He claimed to have served Cervantes. Well, the poor man could interest no author at the present moment” (5). Si el narrador encuentra allí a Don Quijote junto a otros personajes contemporáneos es porque, como sabemos, en el Café de los Locos la realidad se funde con la ficción, y el tiempo y el espacio quedan anulados. Pero además hay que recordar que en el *Quijote* de Avellaneda, Don Quijote acaba siendo encerrado en la Casa de Locos del Hospital del Nuncio de Toledo, episodio que el propio Cervantes recuperará después en el capítulo LXXII de su segunda parte, que narra el encuentro con Don Álvaro de Tarfe, quien dice haberlo

¹⁴² “Et en estas fablas estudieron desde ovieron yantado fasta que fue ora de çena. De que su pleito fue bien assossegado entre ellos, dixo don Illán al deán que aquella çiençia non se podía aprender sinon en lugar mucho apartado et que luego essa noche le quería amostrar do avían de estar fasta que oviesse aprendido aquello que él quería saber. Et tomól’ por la mano et levól’ a una cámara. Et en apartándose de la otra gente, llamó a una mançeba de su casa et díxol’ que toviesse perdizes para que çenassen essa noche, mas que non las pusiessen a assar fasta que él gelo mandasse. / Et desde esto ovo dicho, llamó al deán; et entraron entramos por una escalera de piedra muy bien labrada et fueron descendiendo por ella muy grand pieça, en guisa que paresçía que estavan tan vaxos que passaba el río de Tajo por çima dellos. Et desde fueron en cabo del escalera, fallaron una possada muy buena, et una cámara mucho apuesta que ý avía, ó estavan los libros et el estudio en que avían de leer” (146-7).

dejado allí.

Al recluir a Don Quijote en el Hospital del Nuncio de Toledo, Avellaneda no hacía sino insertar forzosamente al personaje de Cervantes en un tópico literario que habría de tener una larga andadura en la España de los Siglos de Oro, como es el de la casa u hospital de locos. Según Tropé (“Los ‘Hospitales’...” 1785) el origen histórico del tópico está en el comienzo del internamiento de los enfermos mentales en hospitales que empieza a producirse ya a principios del siglo XV¹⁴³, un proceso del que irán surgiendo, por primera vez una serie de espacios físicos destinados singulares en los que se instalará una particular sociedad la idea del hospital o la “casa de locos”. Esa particular sociedad que se constituye en el hospital se constituirá pronto en material literario, sobre todo por lo que tiene de espejo de la sociedad. Tropé, que estudia la evolución del tópico en el teatro, divide las obras que lo incorporan en dos grupos, una en la que la acción está ambientada en un hospital de locos histórico y en los que se persigue una finalidad exclusivamente cómica mediante el aislamiento de la locura en un espacio separado de la sociedad como en el caso de *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega (publicada en 1620 en la *Trezena parte*, pero escrita en 1590) o de su obra gemela, basada en este caso en los locos del Hospital de Zaragoza, *El loco por fuerza* (1597-1608), comedias a las que hay que añadir, el episodio recogido en el libro III de la novela *El peregrino en su patria*, ambientado asimismo en la casa de locos de Valencia. Un segundo grupo utilizaría el hospital de locos con el propósito alegórico moral de representar en él los vicios de la sociedad, por lo que el hospital se convertiría de ese modo en metáfora de la propia sociedad. Así ocurriría, por ejemplo en la *La Casa de la razón y el desengaño*, de Fray Alonso Remón (Madrid, 1625), el *Hospital de incurables* de Polo de Medina (Orihuela, 1636) o la *Casa de los locos de amor*, atribuida tradicionalmente a Quevedo, a las que habría que añadir *El hospital de los locos*, del toledano José de Valdivielso (1565-1638). Aunque una parte de estas obras ilustran casos de la locura de amor, otras, sin embargo, ilustran diferentes manías o, según el vocabulario de la época, “temas”, como el poema *Hospital de necios hecho por uno de ellos que sanó milagrosamente* (1582). El origen, según Tropé, sería un texto en prosa italiano, el *Hospitale de'pazzi incurabili*, de Tomaso Garzoni (1586), descripción de casos, antiguos y contemporáneos, de diferentes formas de locura (“De’ pazzi frenetici e

¹⁴³ Según Tropé, que estudia el caso del Hospital de Locos de Valencia, “el tratamiento de la locura consistió, primero, en aislar a los locos del resto de los ciudadanos y separar a hombres y mujeres, a los pacíficos de los furiosos y a los distinguidos de los ordinarios y, después, en atajar su enfermedad confinándolos en recintos cada vez más estrictos” (Tratamientos 33)

deliri”, “De’ pazzi bizzarri e furiosi”, “De’ pazzi sfrenati come un cavallo”, etc.). Tal como señala Tropé Lope inaugura la tradición del teatro de casa de locos en las literaturas europeas.

En cualquier caso, el elemento constitutivo de este tipo de textos, incluso en una obra de entretenimiento sin intención alegórico-moral como es la de Lope, es siempre el catálogo de los distintos tipos de locura que sufren los internados en estas casas, algo que ya se daba en *La nave de los necios* de Sebastián Brant y del mismo *Elogio de la locura* de Erasmo. Lo que Tropé ha llamado la estructura de “desfile” o “galería” de locos (“Desfiles” 556) una característica que permitirá la incorporación del tópico a la prosa satírico moral, como en *Los sueños de Quevedo* o la crisis “La Jaula de todos” del *Criticón* de Gracián (II, 13) a los que habría que añadir ya en el XVIII, la prosa quevedesca de Torres Villarroel, costumbrismo moral que, una vez desaparecido el componente moralizante a lo largo del siglo acabará desembocando en los catálogos de tipos del costumbrismo decimonónico.

A la representación de la heterogeneidad de los trastornos se sumará otro elemento que se repite igualmente en una buena parte de tales obras, como es el de las dudas sobre la autenticidad de la locura, que más allá de enlazar con el tópico del loco-cuerdo constituyen un importante instrumento en manos del autor para manipular la identidad de los personajes, llegando a convertirse, por ejemplo, en clave del argumento de *Los locos de Valencia*. A ese respecto, Tropé ha llamado la atención sobre las consecuencias estructurales que tiene el uso de las dudas sobre la verdad o falsedad de la locura en la obra en cuestión, especialmente en lo que respecta al juego de identidades a que da lugar la inclusión de una representación teatral a cargo de los locos, que adquieren en ella identidades nuevas. En un sentido que no deja de tener importancia a la hora de vincular la tradición que estamos estudiando con la novela de Alfau, Tropé relaciona este recurso con el uso de la novela dentro de la novela en el Quijote e incluso aquí mismo de la representación teatral en el retablo de Maese Pedro y se pregunta: “¿[Es] casual que los autores de estas obras donde aparecían personajes privados de razón se valieran de formas metaliterarias? ¿Puede existir una relación entre la elección del tema de la locura, entendida como una forma de cuestionar la (univocidad de la) «realidad» y el recurso del teatro dentro del teatro?” (“Teatro y locura” 478). A ese respecto, la estudiosa trae asimismo a colación un caso que resulta igualmente interesante en la comparación con la obra de Alfau. Se trata de una loa de Salazar y Torres fechada por Cotarelo en 1668 o 1669 y cuyo argumento resume así: “Félix Pascual está desesperado

porque los actores de su compañía se han vuelto locos en Toledo donde estaba el célebre Hospital de locos llamado Hospital del Nuncio. A consecuencia, cada comediante cree ser el personaje teatral que más de ordinario representa. Se vuelven las tornas y todos recobran su cordura cuando el autor les recuerda que están en Madrid” (“Desfiles” 557)¹⁴⁴.

El Hospital del Nuncio de Toledo, fundado en 1480 por Francisco Ortiz, nuncio y canónigo de la Catedral, no fue de los primeros, pero sí llegó a ser uno de los más conocidos de la época, hasta el punto de que el significado en el diccionario de Covarrubias de la voz ‘nuncio’ era “un hospital donde se curan los locos”. Del edificio, por cierto, encontramos una prolija descripción (“La casa del Nuncio” 153-7) en la ya mencionada *Toledo pintoresca* de José A. de los Ríos. El hospital tuvo un importante eco en la literatura aureosecular, tal como recuerda Sancho de San Román, quien recoge numerosas citas de Lope, Cervantes, Tirso y, cómo no, Avellaneda (499-502), si bien su trabajo se centra en la obra *La Famosa Toledana*, de Juan de Quirós¹⁴⁵. La trama gira de esta última en torno a la reclusión a la que fuerza un padre a su hijo por pretender a la novia de éste, aunque tienen también su papel un grupo de aldeanos que acude a la ciudad en fiestas y que pretende que los encargados del Hospital hagan salir para ellos, previo pago, a algunos de los locos alojados en él. Una particularidad es que los amigos del hijo organizan junto con este un falso ahogamiento en el Tajo que no puede más que recordarnos el protagonizado por Fulano en “Identity”.

Ciertamente, Alfau pudo no haber leído ninguna de las obras que acabamos de mencionar, ni siquiera (aunque bien pudiera haberse identificado con el título) *El peregrino en su patria*. Pero lo que sí conocía era, sin duda, el episodio del encierro de Don Quijote en el Hospital de Locos de Toledo en el *Quijote* de Avellaneda, un episodio que, desde luego, sólo encuentra explicación en el contexto anterior, y que, como es sabido, cumple una importante función en la segunda parte del *Quijote* de Cervantes.

En el capítulo XXXVI del *Quijote* de Avellaneda, “De cómo nuestro buen caballero don Quijote de la Mancha fue llevado a Toledo por don Álvaro Tarfe y puesto allí en prisiones en Casa del Nuncio, para que se procurase su cura” el protagonista es

¹⁴⁴ La loa aparece recogida en *Cythara de Apolo, loas y comedias diferentes que escribió don Agustín de Salazar y Torres, Segunda parte*, en Madrid, por Antonio González de Reyes, año de 1694, a costa de Alonso de Montenegro y Joseph Bascones.

¹⁴⁵ Aún se podrían aducir, aparte de otros contemporáneos, los nombres de Castillo Solórzano, Argensola y Gracián.

conducido con engaños al Hospital, hasta que uno de los locos le revela paradójicamente la verdad:

Estando en esto, salió de un aposento, con un caldero en la mano, un mozo, el cual era de los locos que iban ya cobrando un poco de juicio, y cuando oyó lo que el mozo de mulas había dicho a don Quijote, dio una grandísima risada, diciendo:

-Señor armado, este mozo le engaña, y sepa que esta casa es la de los locos, que llaman del Nuncio, y todos los que están en ella están tan faltos de juicio como vuesa merced; y si no, aguártese un poco, y verá como bien presto le meten con ellos. Que su figura y talle y el venir armado no prometen otra cosa sino que le traen engañado estos ladrones de guardianes, para echalle una muy buena cadena y dalle muy gentiles tundas hasta que tenga seso, aunque le pese, pues lo mismo han hecho conmigo.

El mozo le dijo que callase, que era un borracho y que mentía.

-En buena fe -replicó el loco-, que si vos no creéis que yo digo la verdad, también apostaré que venís a lo mesmo que este pobre armado. (388)

La novela concluye unos párrafos más abajo, en los que el autor nos revela la curación aparente del personaje, quien luego, sin embargo, recaerá y volverá a protagonizar una nueva salida.

Pero el episodio reparece, como hemos señalado, en la segunda parte del *Quijote* de Cervantes. Ya en el capítulo LIX, de camino a Zaragoza, Don Quijote tiene noticia de la continuación de Avellaneda y, precisamente para negar la veracidad de ésta, en la que se afirmaba que visitaba la ciudad, decide no entrar en ella y dirigirse a Barcelona. Tras este primer acuse de recibo, Cervantes decide volver contra el propio Avellaneda el rapto de personajes y en el capítulo LXXII hace entrar en su relato nada menos que a Don Álvaro de Tarfe, quien, en un nuevo tour de force narrativo, llegará a admitir, e incluso lo declarará ante un escribano, que el que ha dejado encerrado en el Nuncio de Toledo no es el verdadero Don Quijote:

y tengo por sin duda que los encantadores que persiguen a don Quijote el bueno han querido perseguirme a mí con don Quijote el malo. Pero no sé qué me diga; que osaré yo jurar que le dejo metido en la casa del Nuncio, en Toledo, para que le curen, y agora remanece aquí otro don Quijote, aunque bien diferente del mío.

-Yo -dijo don Quijote- no sé si soy bueno, pero sé decir que no soy el malo; para prueba de lo cual quiero que sepa vuesa merced, mi señor don Álvaro Tarfe, que en todos los días de mi vida no he estado en Zaragoza; antes, por haberme dicho que ese don Quijote fantástico se había hallado en las justas desa ciudad, no quise yo entrar en ella, por sacar a las barbas del mundo su mentira; y así, me pasé de claro a Barcelona (...) Finalmente, señor don Álvaro Tarfe, yo soy don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos. A vuestra merced suplico, por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración ante el alcalde deste lugar, de que vuestra merced no me ha visto en todos los días de su vida hasta agora, y de que yo no soy el don Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero es aquél que vuestra merced conoció.

-Eso haré yo de muy buena gana -respondió don Álvaro-, puesto que cause admiración ver dos don Quijotes y dos Sanchos a un mismo tiempo, tan conformes en los nombres como diferentes en las acciones; y vuelvo a decir y me afirmo que no he visto lo que he visto, ni ha pasado por mí lo que ha pasado. (1207)

Cualquiera que no haya leído la continuación apócrifa creerá, como el propio

Tarfe, que el Don Quijote de Avellaneda se queda encerrado en la Casa de Locos de Toledo y que lo que consigue sacarlo de allí es la voluntad que el propio personaje manifiesta en la novela de Cervantes de dirigirse a Barcelona. El fragmento debió interesar a Alfau (aunque también, sin duda al Unamuno de *Niebla*) puesto que en él vemos planteado un elemento esencial de la teoría del personaje implícita en *Locos*, como es la rebelión del personaje contra el autor (quizá la primera de la historia de la literatura), aun cuando este sea el apócrifo Avellaneda, frente al que reivindica su independencia y su capacidad, en definitiva, para tomar las riendas del relato. Pero también hay que ver en él otro elemento esencial de esa misma teoría del personaje de *Locos*: la identidad múltiple de unos personajes idealmente autónomos que, utilizados por un autor o por otro de los que frecuentan el “café”, se conducen también, en cada caso, de una manera o de otra, o lo que es lo mismo, la posibilidad de que un personaje pueda ser muchos personajes al mismo tiempo o sucesivamente, como ocurre, de hecho, en la novela de Alfau.

En *Locos*, Don Quijote se nos presenta semioculto entre otros personajes que nos van siendo presentados de acuerdo con esa misma estructura de “desfile” de la que hablaba Tropé, pero ese “shabby lean fellow” que Alfau (muy al estilo de la técnica que mostrará más adelante en la novela) presenta como un personaje sin nombre ni importancia alguna, es en realidad la clave de todo el “Café de los Locos”, a cuyos parroquianos parece haber contagiado su locura de querer vivir otra vida distinta de la que le ha sido asignada. Efectivamente, si la novela de Cervantes nos muestra a un personaje cuya locura consiste en querer vivir en la literatura, la locura de los de Alfau estriba, por el contrario, en querer pasar del mundo de la literatura al de la realidad, escapando, como los locos del manicomio, de la existencia virtual a la que están reducidos en el café tanto como de la autoridad del autor, y haciendo “salidas” al mundo real, salidas que acabarán siendo tan desastradas como las del propio Don Quijote.

En cuanto a la transformación del Hospital de Locos en café, creemos que se debe a la influencia de Larra, que aflora, como se verá, en otros pasajes de la novela. Larra es tal vez el primer autor que incorpora a su obra un tópico habitual en la literatura de café, como es el del autor que acude allí en busca de personajes, tal como se puede comprobar en uno de sus textos clásicos, “El café”, publicado en *El Duende Satírico del Día* en 1828¹⁴⁶. Allí, el narrador se nos muestra como individuo curioso (curiosidad

¹⁴⁶ Los cafés aparecen mencionados con frecuencia en la obra de Larra y especialmente (al margen del artículo mencionado) en “Quién es el público y donde se encuentra”.

heredada de los “duendes”, en cuyo origen está *El Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara y toda la tradición de la sátira moral en prosa a la que nos hemos referido anteriormente) que utiliza el café como microcosmos de la sociedad contemporánea y sus vicios y “locuras”. Y efectivamente, los tipos aparecen representados como locos:

No sé en qué consiste que soy naturalmente curioso; es un deseo de saberlo todo que nació conmigo, que siento bullir en todas mis venas, y que me obliga más de cuatro veces al día a meterme en rincones excusados por escuchar caprichos ajenos, que luego me proporcionan materia de diversión para aquellos ratos que paso en mi cuarto y a veces en mi cama sin dormir; en ellos recapacito lo que he oído, y río como un loco de los locos que he escuchado.

Este deseo, pues, de saberlo todo me metió no hace dos días en cierto café de esta corte donde suelen acogerse a matar el tiempo y el fastidio dos o tres abogados que no podrían hablar sin sus anteojos puestos, un médico que no podría curar sin su bastón en la mano, cuatro chimeneas ambulantes que no podrían vivir si hubieran nacido antes del descubrimiento del tabaco: tan enlazada está su existencia con la nicotiana, y varios de estos que apodan en el día con el tontísimo y chabacano nombre de lechuguinos, alias, botarates, que no acertarían a alternar en sociedad (...) si les mandasen que pensaran como racionales, que accionaran y se movieran como hombres, y, sobre todo, si les echaran un poco más de sal en la mollera. (644)

Después de esta presentación inicial, el artículo sigue la misma estructura en “desfile” que los textos sobre casas de locos de los Siglos de Oro, estructura que, como ya señalamos, coincide asimismo con la de la prosa satírica de ese período y que tendrá continuidad en el costumbrismo dieciochesco. Larra recurrirá asimismo a un guía que explica los distintos casos por su conocimiento y trato diario con ellos, guía que en este caso no será el loquero, sino el mozo de café:

Púseme a mirar en seguida con bastante atención a otro mozalbete muy bien vestido, cuya fisonomía me chocó, y el mozo, que gusta de hablar a veces conmigo porque le suelo dar algunos cuartos siempre que tomo algo, y que conoce mi curiosidad, se acercó y me dijo:

—¿Está usted mirando a aquel caballero?

—Sí, y quisiera saber quién es.

—Es un joven, como usted ve, muy elegante, que viene a tomar todos los días café, ponche, ron en abundancia, almuerzos, jamón, aceitunas (...)

—¡Bravo! ¿Y aquel otro que está ahora hablando con él? (...)

—Pues aquel sujeto, ahí donde usted le ve tan bien vestido, suele traerme los días que hay apretura para ver la ópera algunos billetes. (655)

Como se ha señalado, Alfau recurre al mismo procedimiento en *Locos*, aunque en este caso sea el propio narrador el que ilustra al personaje Fulano con la historia de los otros parroquianos del café:

"Do you see that fat, bald-headed policeman? He is Don Benito."

The policeman was unsuccessfully endeavoring to light a cigar with matches that consistently went out. Then he noticed we were speaking of him and assumed a proud air.

"Now look at that table by the window. The waitress who is laughing now is Lunarito. They call her that because of a beauty spot which cannot be seen from here. The good-looking young man who is smoking a pipe and pinching her leg is Pepe Bejarano.

"Direct your attention toward that man whose collar is open. The one standing by the bar drinking... there now... the one that is pushing that woman away and insulting her.... He

El texto de Larra actualiza la tradición de la “casa de locos”, convirtiéndose en un antecedente moderno que Alfau adapta cómodamente, manteniendo, eso sí, la figura de Don Quijote y, sobre todo, la ambientación en Toledo. Esta última sigue siendo fundamental, pues, como ya dijimos, la propia ciudad, en su geografía y en su historia, acaba convirtiéndose en una metáfora de la novela *Locos* y, habría que añadir retrospectivamente, que quizá también de la propia novela de Cervantes, pues no hay que olvidar que es en la Alcaná de Toledo donde el narrador del *Quijote* sitúa un elemento fundamental en la estructura narrativa de la obra, como es el hallazgo, en el capítulo IX, del manuscrito que continúa, en el punto del suspendido combate con el vizcaíno, el relato de Cide Hamete Benengeli. Sabemos que el narrador editor logra encontrar a un morisco que se lo traduce del árabe, “y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante –añade el autor-, pues, aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua, le hallara”, alusión, según Rico, a la lengua hebrea que da a entender la supervivencia en Toledo de una comunidad de criptojudíos algo más de un siglo después de la expulsión. De ese modo, detrás del Quijote podrían estar no sólo los sabios y magos de los libros de caballerías a los que se refiere Don Quijote (la mayor parte de ello, como Merlín, de ascendencia nórdica) y con los que intenta justificar los diferentes conflictos entre su imaginación y el mundo real, sino también la magia con la que se asocia a la ciudad de Toledo, la misma con la que el Don Illán del *Conde Lucanor* alteraba la realidad a su antojo haciendo y deshaciendo historias y, de paso, identidades individuales.

4. Conclusión

Tal como esperamos haber mostrado en los capítulos precedentes, los dos autores estudiados, Prudencio de Pereda (1912-1985) y Felipe Alfau (1902-1999), constituyen un ejemplo de la diversidad de la producción española en los Estados Unidos, un espacio cultural que hasta ahora ha estado desatendido por la crítica.

El primero, hijo de un emigrante castellanoleonés que trabajó, como tantos españoles, en el negocio del tabaco, pertenece al universo social y cultural de la comunidad española de Nueva York, una de las más numerosas y activas en el terreno cultural dentro de los Estados Unidos. El segundo, nacido y educado en España en el seno de una familia de origen dominicano y trasplantado a Nueva York a los dieciséis

años, pertenece por vínculos familiares al mundo del periodismo de habla hispana, que atrajo asimismo a numerosos periodistas y artistas gráficos españoles. El primero se sitúa, pues, entre el público natural de los circuitos de producción cultural en el que se empleaba la familia del segundo. Sin embargo, a pesar de tales elementos en común, ambos autores representan extremos opuestos del panorama cultural hispanonorteamericano.

Pereda, nacido en Estados Unidos, se educa íntegramente en inglés y aunque su manejo de la lengua española sea aceptable, le resultará, sin embargo, insuficiente como vehículo para la expresión literaria. Al ser objeto de exclusión por su condición de inmigrante y por el tipo de trabajo asociado a la comunidad española, Pereda enarbola sus orígenes españoles como una seña de superioridad moral (invocando la figura de Don Quijote) y de rebelión contra el medio, beneficiándose de la popularidad que Ernest Hemingway logra que tengan en los Estados Unidos dos temas españoles que tendrán también una gran importancia en su iniciación literaria mediados de los años treinta: los toros y la Guerra Civil Española. A la sombra del autor de *Muerte en la tarde*, Pereda asimilará su característica técnica narrativa y también su no menos característico uso del español. Sin embargo, tan decisiva influencia no bastará para borrar las huellas de la tradición literaria española, que debió conocer más a través de sus estudios en la New York University que por transmisión familiar. Además, de la época de compromiso político le quedará una constante actitud de que le llevará incluso a conectar con los movimientos reivindicativos de los años sesenta durante su época final como bibliotecario en Bucknell University.

Alfau, por el contrario, se educa desde su infancia en colegios religiosos españoles y, al llegar a Estados Unidos, trae ya un dominio del idioma que le basta para convertirse poco después en colaborador ocasional de *La Prensa*. Su experiencia en España, donde sus orígenes familiares le sitúan en una situación de integración relativa, no le permitirá llegar a la idealización del país que se puede observar en Pereda, especialmente después de su instalación en Nueva York y de la continuación de sus estudios en Columbia University. En el viaje que hace a España en 1923 podrá constar la distancia que le separa ya de un país del que dará poco después una imagen ambigua y distorsionada. Así ocurre en los *Old Tales from Spain*, donde tanto España como el folklore español resultan irreconocibles bajo una idealización poética destinada a facilitar su consumo a un público infantil norteamericano. Pero otro tanto se puede decir también del proyecto de *Madrileños*, que, en este caso, dirigido igualmente a un público

norteamericano, ofrece una visión no menos distorsionada y próxima al esperpento de la realidad española contemporánea. El escaso éxito de *Locos* y su progresivo aislamiento en posturas cada vez más misantrópicas y reaccionarias, incluso tras su recuperación en 1988 y la publicación en 1990 de *Chromos*, constituyen asimismo una importante diferencia con respecto a Pereda.

El destino seguido por ambos ha sido muy diferente. Pereda nunca alcanzó una altura como escritor y acabaría en el olvido, por haber cultivado inicialmente un género novelístico cuya vigencia estaba unida a la de su principal modelo, Hemingway, y posteriormente de otro género, el del relato de inmigrantes en el que, debido a la escasa relevancia de la comunidad española en Estados Unidos, no encontraría un eco contemporáneo (como sí ocurrirá en la narrativa de los inmigrantes italianos o judíos), del mismo modo que tampoco llegaría a incorporarse ni por las fechas ni por su propia naturaleza a la corriente de narrativa hispana en inglés que surgiría en los años setenta.

Alfau, sin embargo, no sólo fue recuperado, sino incluso exaltado a la categoría de precursor nada menos que de la novela posmoderna y candidato, apenas dos años después de su redescubrimiento, al National Book Award, todo ello con posterioridad a la aparición del realismo mágico latinoamericano y a la eclosión de la narrativa hispana en Estados Unidos, con los que acabaría siendo relacionado sin tener en cuenta las múltiples diferencias que presenta con respecto a ambas corrientes.

Se trata, por tanto, de dos autores muy diferentes en su vinculación con España y en la imagen que dan de ella, así como en su asimilación de la cultura española, pero en ambos casos sus textos se construyen sobre una clara conciencia de hibridación cultural que será experimentada de manera más o menos conflictiva en cada uno de ellos y en distintos momentos de la vida y la trayectoria literaria de ambos. De la identidad “compartida” de Pereda asumida finalmente como tal en *Windmills in Brooklyn* a la ambivalencia que se puede observar en *Locos* de Alfau.

Las distintas modalidades de hibridación lingüística que se dan en Pereda y Alfau funcionan también como indicio de la conciencia del carácter híbrido de su identidad cultural que manifiesta cada uno de ellos. En el caso de Pereda, hay que contar con la interferencia que supone el uso que Hemingway hace del español en sus novelas y que el autor, bien que con un mayor conocimiento de la lengua, seguirá escrupulosamente en las suyas. Sin embargo, no se trata sólo de una imitación ciega, pues el particular uso que hace Hemingway del español en sus textos, en los que el inglés transparenta estructuras gramaticales castellanas, se le ofrece a Pereda como una fórmula eficaz no

sólo para reproducir de una manera más verosímil el modo de hablar de sus personajes, sino también para expresar su propia identidad. Por lo que respecta a Alfau, el uso del español revela, por el contrario, una actitud más reticente y crítica, y, al estar referida a España y a su experiencia adulta del país (tras su viaje de 1923), el autor adopta en cierto modo los usos lingüísticos característicos de la literatura inglesa y norteamericana, atentas sobre todo a los detalles de “color local” de la realidad española. Sin embargo, en los pasajes más autobiográficos de la obra y singularmente el que se refiere a su experiencia en el País Vasco, las frases españolas parecen adquirir un significado afectivo que contrapesa ese otro uso.

En definitiva, aun señalando ambos extremos muy distantes e incluso opuestos dentro de la cultura de los españoles residentes en los Estados Unidos, Pereda y Alfau nos permiten respectivamente observar dos variantes de la misma hibridación cultural y lingüística sobre la que se asienta dicho espacio cultural.

5. Bibliografía

PRUDENCIO DE PEREDA

1. Obras de Prudencio de Pereda

All the Girls we Loved. New York : Farrar, Straus, 1948.

Fiesta, a Novel of Modern Spain. New York: A. A. Wyn, 1953.

Windmills in Brooklyn. New York: Atheneum, 1960.

2. Traducciones

The Jewish Gauchos of the Pampas. Trans. Prudencio de Pereda. New York: Abelard Schuman, 1955.

3. Artículos y reseñas

"Red Straits. A Report on the Subversive Activities of Certain Contributors to Radio Not Covered by 'Red Channels.'" *Nation* 172 (1951): 492-93.

A Trial Balance, de William Marsh. *Accent: A Quarterly of New Literature* (1946): 141-134.

Strange Fruit, de Lillian Smith y *The Outside Leaf*, de Ben Field. *Accent: A Quarterly of New Literature* (1946: Winter): 188-189.

4. Obras citadas

Aizemberg, Edna. *Parricide on the Pampa? A New Study and Translation of Alberto Gerchunoff's Los gauchos judíos*. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2000.

Alemán-Bolaños, Gustavo. "Don Quijote en Nueva York." *La Prensa*. 24 Nov. 1917.

Alemán-Bolaños, Gustavo. *Aventuras de Don Quijote de la Mancha en Managua*. Managua: Editorial Atlántica, 1940.

Alemán-Bolaños, Gustavo. *La factoría: Novela de un américo-hispano en Nueva York*. Guatemala: Sanchez & De Guise, 1925.

Almeida, Onésimo T. "Portuguese-American Literature: Some Thoughts and Questions" *Hispania* 88. 4 (2005): 733-738.

- American library directory: a classified list of libraries in the United States*. R.R. Bowker Company, Jaques Cattell Press vol 41, 1964.
- Anderson, Elliott y Mary Kinzie. *The Little Magazine in America: a Modern Documentary History*. Yonkers: Pushcart, 1978,
- Archives of Story Magazine and Story Press, 1931-1999. Princeton University: <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/rb68xb87j>
- Arteaga, Alfred. *Chicano Poetics: Heterotexts and Hybridities*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Baker, Carlos. *Ernest Hemingway: a Life Story*. Harmondsworth: Penguin, 1969.
- Beidler, Philip D. "Introduction". En March, William. *Company K*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1989.
- Boelhower, William. *Immigrant autobiography*. Verona: Essedue, 1982
- Boyd, Carolyn P. "La imagen de España y los españoles en Estados Unidos de América". *Investigaciones Históricas. Época Moderna y Contemporánea* 22 (2002): 317-328.
- Brislin, R. "Back Translation for Cross-Cultural Research". *Journal of Cross Cultural Psychology*, I (1970): 185-216.
- Broer, Lawrence R. *Hemingway's Spanish tragedy*. University of Alabama Press, 1973.
- Brown, Kenneth. "El tema de Brooklyn en la literatura española y el tema de España en Brooklyn". *Los escritores y la experiencia de la ciudad moderna*: 9th annual Conference Hispanic Literatures October 21-22, 1983; Spanish Section, Foreign Languages Department. Editor J. Cruz Mendizábal. Indiana: Indiana University of Pennsylvania 1983. 37-56.
- Bruce-Novoa, Juan. "Dialogical Strategies, Monological Goals: Chicano Literature." *Another Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*. Ed. Alfred Arteaga. Durham: Duke University Press, 1994. 225-45.
- Burnett, Whit. *The Literary Life and the Hell with It*. New York: Harper, 1939.
- Campbell, Nancy D. "Passion and the Pen: Prudencio de Pereda." *The Bucknellian* 18-11-1983. 12.
- Candelaria, Nash. *Memories of the Alhambra*. Tempe, Ariz.: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1977.
- Capellán, Ángel. *Hemingway and the Hispanic World*. UMI Research Press, 1985.
- Carbó Peiró, Miquel. "La Emigración española hacia los Estados Unidos de Norteamérica: 1898-1936: aproximación a su conocimiento con especial

- atención a las fuentes de cuantificación y caracterización 1990". Tesis de Licenciatura. Universitat de Barcelona.
- Carnovsky, Leon. "Graduate Theses Accepted by Library Schools in the United States, 1954-55". *Library Quarterly* 25:1/4 (1955): 386-396.
- Chan, Sin-wai. *A Dictionary of Translation Technology*. Chinese University Press, 2004.
- Consejo Superior de Emigración. *La emigración española transoceánica 1911-1915*. Madrid, 1916.
- Contemporary Authors Online*, Gale, 2008. Reproduced in Biography Resource Center. Farmington Hills, Mich.: Gale, 2008.<http://galenet.galegroup.com/servlet/BioRC>
- Contemporary authors*, Gale Research Company, 1967. 243.
- Correa-Díaz, Luis. Cervantes y América: *Cervantes en las Américas: mapa de campo y ensayo de bibliografía razonada*. Kassel: Edition Reichenberger, 2006.
- Curtis Cate, Marie-Alyx Revellat. *André Malraux*. Paris: Flammarion, 1994.
- "De Pereda, novelist and librarian dead at age 72", *The Bucknellian* 1-3-1985.
- Dublin, Thomas. *Immigrant voices: new lives in America, 1773-1986*. University of Illinois Press, 1993.
- Dujovne, Leon. "Introduction" en Alberto Guerchunoff. *The Jewish Gauchos of the Pampas*. New York: Abelard-Schuman, 1959. ix-xiii.
- Duke, David C. *Distant Obligations: Modern American Writers and Foreign Causes*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Eisinger, Chester E. *Fiction of the Forties*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.
- Fagundes Francisco Cota. "Portuguese Immigrant Experience in America in Autobiography" *Hispania* 88. 4 (2005): 701-712.
- Febres Cordero, Tulio. *Don Quijote en América, o sea, la cuarta salida del ingenioso hidalgo de la Mancha*. Caracas: Parra León Hermanos, 1905.
- Felix Gutiérrez "Spanish-Language Media in America; Background Resources, History."
- Fernandez, James D. y Peter N. Carroll. *Facing Fascism: New York and the Spanish Civil War*. Prólogos de E. L. Doctorow y Eduardo Lago. New York: New York University Press 2007.
- Fernández-Shaw, Carlos. *The Hispanic Presence in North America from 1492 to Today*, M. translated by Alfonso Bertodano Stourton and others. New York: Facts on File, 1991.

- Galasso Regina. "Latin from Manhattan: Transatlantic and Interamerican Cultural Production In New York (1913-1963)". Tesis doctoral Johns Hopkins University 2008.
- García Montón, María Isabel. *Viaje a la modernidad: la visión de los Estados Unidos en la España finisecular*. Madrid: Verbum, 2002.
- Gardaphé, Fred. *Italian Signs/American Streets: The Evolution of Italian American Narrative*. Durham: Duke UP, 1998.
- "Gathings Committee." American Decades. The Gale Group, Inc. 2001. Encyclopedia.com. 9 Sep. 2009.<<http://www.encyclopedia.com>>.
- Gerchunoff, Alberto. *Los gauchos judíos*. Prólogo de Martiniano Leguizamón, La Plata: Joaquín Sésé, 1910.
- Gerchunoff, Alberto. *Los gauchos judíos*. Prólogo de Martiniano Leguizamón. Nueva edición corregida y aumentada, Buenos Aires: Gleizer, 1936.
- Gerchunoff, Alberto. *Los gauchos judíos*. Prólogo de Martiniano Leguizamón, Buenos Aires: Aguilar, 1975.
- Gerchunoff, Alberto. *The Jewish Gauchos of the Pampas*. Albuquerque: U.of New Mexico, 1998.
- Giménez Caballero, Ernesto "Don Quijote en Nueva York". *Don Quijote ante el mundo (Y ante mí)*, Puerto Rico, Inter American University Press, 1979, 115-117. Reproducido en *Anthropos* 7 (1988): 97-100 (Número monográfico E.Giménez Caballero. Prosista del 27 (Antología).
- Gingerich, Willard. "Aspects of Prose Style in Three Chicano Novels: *Pocho*; *Bless Me, Ultima*; and *The Road to Tamazunchale*." *Form and Function in Chicano English*. Ed. Jacob Ornstein-Galicia. Rowley: Newbury, 1984. 206-28.
- Gomez, R. A. "Spanish Immigration to the United States". *The Americas* 19.1 (1962): 59-78.
- González López-Briones, Carmen. "Windmills in Brooklyn: a Story of the Spanish Immigrants in New York". *Revista de Estudios Norteamericanos* 5 (1996): 119-132.
- Graham, Kenneth: *Don Quijote en Yanquilandia*. Traducción e ilustraciones de Ignacio Rived. Madrid: Ediciones Ensayos, 1955.
- Hatch, Jane. "WLB Biography: Prudencio de Pereda" *Wilson Library Bulletin* 36 (1961): 584.

- Herlihy Jeffrey. "Eyes the same color as the sea": Santiago's expatriation from Spain and ethnic otherness in Hemingway's *The Old Man and the Sea*". *The Hemingway Review* 28. 2 (2009): 25-47.
- Hirsch, Jerrold. *Portrait of America: A Cultural History of the Federal Writers' Project*. Durham: University of North Carolina Press, 2003.
- Italo-Americana. *Letteratura e storia degli italiani negli Stati Uniti*. Ed. Francesco Durante. Milano: A. Mondadori, 2001.
- James F. Shearer "Periódicos españoles en los Estados Unidos."
- Johnson, Curt y Jack Conroy (eds.) *Writers in Revolt: the Anvil Anthology : 1933-1940*. New York: Hill, 1973.
- Kagan, Richard. "Prescott's Paradigm: American Historical Scholarship and the Decline of Spain". *The American Historical Review* 101. 2 (1996): 423-446.
- Kagan, Richard: *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2002.
- Kanellos Nicolas y Helvetia Martell. *Hispanic Periodicals in the United States, Origins to 1960: A Brief History and Comprehensive Bibliography* (2000),
- Kanellos, Nicolás y Claudio Esteva-Fabregat. *Handbook of Hispanic Cultures in the United States*. Houston, TX : Arte Público Press, 1994.
- Kanellos, Nicolás. *The Greenwood Encyclopedia of Latino Literature*. Greenwood Press, 2008
- Kanellos, Nicolas.. *A History of Hispanic Theatre in the United States. Origins to 1940*. U. of Texas, 1990.
- Kashner, Sam *Don Quixote in America*. Brooklyn: Hanging Loose Press, 1997
- Keefer, Louis E. *Scholars in Foxholes: The Story of the Army Specialized Training Program in World War II*. Jefferson: McFarland & Co., Inc., 1988
- Keller, Gary D. "The Literary Stratagems Available to the Bilingual Chicano Writer." *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. Ed. Francisco Jiménez. New York: Bilingual Press/ Editorial Bilingüe, 1979. 263-316.
- Kert, Bernice. *The Hemingway Women*. New York: W.W. Norton, 1983.
- Kinnamon, Kenneth. "Hemingway and Politics". *The Cambridge Companion to Hemingway*. Edited by Scott Donaldson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- López Navia, Santiago Alfonso. *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del Quijote*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2005.

- Mangione, Jerre y Ben Morreale *La Storia: Five Centuries of the Italian American Experience*. New York: HarperCollins Publishers, 1992.
- March, William. *99 Fables*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1960.
- March, William. *Company K*, ed. de Philip D. Beidler. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1989.
- March, William. *Trial Balance: The Collected Short Stories of William March*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1945.
- María De Guzmán *Spain's Long Shadow: The Black Legend, Off-Whiteness, and Anglo-American Empire* (2005).
- Martínez Torrón, Diego. *Cervantes y el ámbito anglosajón*. Madrid: Sial /Trivium, 2005.
- McCoy, Ralph E. *Freedom of the Press: an Annotated Bibliography*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1968.
- McCoy, Ralph Edward *Freedom of the press: an annotated bibliography*. Southern Illinois University Press, 1968.
- Mehrez, Samia. "The Subversive Poetics of Radical Bilingualism: Postcolonial Francophone North African Literature¹" *The Bounds of Race: Perspectives on Hegemony and Resistance*. Ed. Dominick LaCapra. Ithaca: Cornell University Press, 1991. 255-77.
- Mehrez, Samia. "Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text." *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge, 1992. 120-38.
- Mellow, James R. *Hemingway: a Life without Consequences*. Reading: Addison-Wesley, 1995.
- Meyers, Jeffrey. *Hemingway: a Biography*. New York: Harper and Row, 1985.
- Mieder, Wolfgang. *Tilting at Windmills: History and Meaning of a Proverbial Allusion to Cervantes' Don Quixote*. University of Vermont, 2006.
- Murray, Edward. *The Cinematic Imagination: Writers and the Motion Pictures*. New York: Frederick Ungar, 1972.
- NARA: (The U.S. National Archives and Records Administration). Electronic Army Serial Number Merged File, ca. 1938 - 1946 (*Enlistment Records*). World War II Army Enlistment Records, 6/1/2002 - 9/30/2002. Record Group 64.
- Nien-Ming Ch'ien, Evelyn. *Weird English*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- North, Joseph (ed.), *New Masses: An Anthology of the Rebel Thirties*. New York:

- International Publishers, 1969.
- Orson Welles. 'A trip to Quixoteland', *Cahiers du Cinéma* 5 Noviembre 1966.
- Paris, Michael. *The Novels of World War Two: An Annotated Bibliography of World War Two Fiction*. Library Association, 1990.
- Payne, Stanley G. "Los Estados Unidos y España: Percepciones, imágenes e intereses". *Cuadernos de Historia Contemporánea* 25 (2003): 155-167
- Phillips, Gene D. *Hemingway and Film*. New York: Ungar, 1980.
- Polar, Juan Manuel. *Don Quijote en Yanquilandia*, Cartagena: Editorial Juvenil, 1925.
- Pritchett, V. S. *The Spanish Temper*. Chatto & Windus: London, 1954.
- Rafael y Richard Chabrán. "The Spanish-language and Latino Press of the United States Newspapers and Periodicals" en Nicolás Kanellos y Esteva-Fabregat (1994). Vol I.
- Reynolds. Michael S. *Hemingway: The 1930s*. W. W. Norton & Company, 1998.
- Riambau, Esteve. *Tierra(s) de España: nueve versiones del film de Joris Ivens*". *Congreso La Guerra Civil Española 1936 – 1939*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales [edición electrónica], 2006.
- Río, E. del. *El nacimiento de una ciudad*. Ed. del Autor. Tampa, 1968.
- Río, E. del. *Yo fui uno de los fundadores de Ybor City*. Ed. del Autor, Tampa, 1972.
- Roucek, Joseph. *The Immigrant in Fiction and Biography*. New York: New York Bureau for Intercultural Education, 1945.
- Rouzgar, M. B. "Hybrid Texts, Sources and Translation". *Translation Studies* 5.18 (2007): 63-72.
- Rudin, Ernst. *Tender Accents of Sound. Spanish in the Chicano Novel in English*. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1996.
- Rueda Hernanz, Germán. "Asociaciones y otras formas de relación de los españoles en Norteamérica". *El asociacionismo en la emigración española a América*. Juan Andrés Blanco Rodríguez ed. Salamanca/ Zamora: UNED / Junta de Castilla y León, 2008. 235-276.
- Rueda Hernanz, Germán. "Españoles en Norteamérica". *En Españoles de ambas orillas: emigración y concordia social*, coord. por José Antonio Escudero López. Madrid: Sociedad Estatal Lisboa 98, 1998. 101-160.
- Rueda Hernanz, Germán. *La Emigración contemporánea de españoles a Estados Unidos, 1820-1950 : de "dons" a "misters"*. Madrid: MAPFRE, 1993.

- Salud: Poems, Stories and Sketches of Spain by American Writers*; a literary pamphlet edited by Alan Calmer. New York : International Publishers, 1938.
- Schäffner, C. y B. Adab. "The Idea of the Hybrid Text in Translation: Contact as Conflict". *Across Languages and Cultures* 2.2 (2001): 167-180.
- Schäffner, C. y B. Adab. "The idea of the hybrid text in translation: contact as conflict". *Current Issues In language & Society* 6 (2001): 167-180.
- Schäffner, C. y B. Adab. "Translation as intercultural communication – Contact as conflict". En M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová y K. Kaindl (eds.) *Translation as Intercultural Communication*. Selected Papers from the EST Congress – Prague 1995). Amsterdam: Benjamins, 1997. 325–37.
- Schoots, Hans. *Living Dangerously: a Biography of Joris Ivens*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.
- Second Language Testing, Inc. "Back Translation". *Test Translation Matters* 2 (2007): 1-2
- Seeger Horst, Eberhard Schmidt *Opernlexikon*. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1978.
- Shearer, James P. "Periódicos españoles en los Estados Unidos". *Revista Hispánica Moderna* 20 (1954): 45 - 57
- Sidney Alexander, Ben Field, Sol Funaroff y Prudencio de Pereda (eds.). *American Writing*. Prairie City, Ill: James Decker Press, 1940.
- Silva Gruesz, Kirsten. *Ambassadors of Culture: The Transamerican Origins of Latino Writing*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- Simmonds, Roy S. *The Two Worlds of William March* Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1984.
- Soto, Luis Emilio. "Alberto Guerchunoff, Labrador y boyero". En Alberto Gerchunoff. *Los gauchos judíos*. Prólogo de Martiniano Leguizamón, Buenos Aires: Aguilar, 1975. 17-26.
- "Spaniards in the United States", *Literary Digest*, 22-3-1919: 38.
- "Spaniards," in *Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980. 948-950.
- Stavans, Ilans. "Foreword." en Alberto Gerchunoff. *The Jewish Gauchos of the Pampas*. Albuquerque: U.of New Mexico, 1998.

- Stavans, Ilans. "Jewish Literature and Latin America" From All Their Habitations. Critical Essay." *Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought* 52. 22 (2003): 246-261.
- Tebbel, John William, Mary Ellen Zuckerman. *The Magazine in America, 1741-1990*. New York: Oxford University Press, 1991.
- The Heart of Spain: Anthology of Fiction Non-fiction and Poetry*. Alvah Bessie (ed.). New York: Veterans of Abraham Lincoln Brigade, 1952.
- Thernstrom, Stephan, Ann Orlov y Oscar Handlin. *Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- Torriente Brau, Pablo de la. *Aventuras del soldado desconocido cubano*. La Habana: Ediciones La Memoria / Centro Cultural "Pablo de la Torriente Brau", 2000.
- Valero-Garcés, C. *Traducción como mediación entre lenguas y culturas / Translation as mediation*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2005.
- Van Hecke, An. "De la carencia al deseo del idioma. La tensión lingüística en la narrativa de Sandra Cisneros". *V Congreso Europeo CEISAL de Latinoamericanistas, Bruselas, Abril 2007. Simposio: Simposio C/LIT – 2 – Textos de la frontera y multilingüismo en la cultura latinoamericana de los siglos XIX y XX*. Coordinadores: Geneviève Fabry, Ángel T. Tuninetti.
- Varela-Lago, Ana María, "Conquerors, Immigrants, Exiles: The Spanish Diaspora in the United States (1848–1948)". Tesis doctoral University of California, San Diego, 2008).
- Venuti, Lawrence. Introduction. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge, 1992. 1-17.
- Venuti, Lawrence. Introduction. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge, 1992. 1-17.
- Wald, Alan M. *Trinity of Passion: The Literary Left and the Antifascist Crusade*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007.
- Waldmeir, Joseph J. "Novelists of Two Wars". En *A View of The Nation. An Anthology 1955-1959*. Henry M. Christman (ed.). New York: Books for Libraries Press, 1970. 25-30.
- Waldmeir, Joseph J. *American Novels of the Second World War*. La Haya: Mouton, 1971.

- Warfel, Harry R. "Prudencio de Pereda." *American Novelists of Today*. New York: American Book Company, 1951. 117-8.
- Wasserman, Paul y Alice E. Kennington. *Ethnic information sources of the United States: a guide to organizations, agencies, foundations, institutions, media, commercial and trade bodies, government programs, research institutes, libraries and museums, religious organizations, banking firms, festivals and fairs, travel*. 2. Gale Research Co., 1983. 1206.
- Wechsler, Robert. *Performing without a Stage: The Art of Literary Translation*. North Haven: Catbird Press, 1998.
- Weintraub, Stanley. *The Last Great Cause: The Intellectuals and the Spanish Civil War*. London: W.H. Allen, 1968.
- Weybright, Victor. *The Complete and Unabridged Statement to the Gathings Committee. United States Congress. House. Select Committee on Current Pornographic Materials*. 1953.
- Williams, Stanley. *La huella española en la literatura norteamericana*. Madrid: Gredos, 1957.
- Writers Take Side: Letters about the War in Spain from. 418 American Authors*. New York: League of American Writers. 1938.

FELIPE ALFAU

1. Obras de Felipe Alfau

- Old Tales from Spain*. Illustrated by Rhea Wells. Garden City, NY: Doubleday Doran, 1929.
- Locos: A Comedy of Gestures*. New York: Farrar & Rinehart, 1936.
- b. Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1988; afterword by Mary McCarthy.
 - c. London: Viking, 1990
 - d. New York: Vintage, 1990
 - e. London: Penguin, 1991
- Chromos*. Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 1990.
- b. London: Viking, 1991
 - c. New York: Vintage, 1991
 - d. Dalkey Archive Press, 1999

Sentimental Songs (La poesía cursi), trans. with an intro. by Ilan Stavans. Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 1992.

2. Fragmentos recogidos en antologías

"The Beggar." In *Thirteen Great Stories*. Ed. Daniel Talbot. New York: Dell, 1955, 7-19.

"The Stuff Men Are Made Of." *The Pushcart Prize XVI: 1991-1992*. Ed. Bill Henderson. Wainscott, NY: Pushcart Press, 1991, 218-39.

3. Traducciones

Locos: Una comedia de gestos. Trad. Javier Fernández de Castro. Barcelona: Seix Barral, 1990; Mexico City: Planeta, 1992.

Locos: Una commedia di gesti. Trad. Eva Kampmann. Milan: Leonardo, 1990.

Locos: Een Gebaren Komedie. Trad. Peter Elberse. Amsterdam: Bert Bakker, 1991.

Das Cafe der Verrückten: Seine Commode der Gesten. Trad. Heidrun Adler. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991.

Le Café des fous. Trad. Antoine Jaccottet. Paris: Payot, 1992.

Cromos. Trad. Maria Teresa Fernández de Castro. Barcelona: Seix Barral, 1991.

Chromo's. Trad. Barbara de Lange. Amsterdam: Bert Bakker, 1991.

Cuentos españoles de antaño. Trad. Carmen Martín Gaité. Madrid: Siruela, 1991.

4. Entrevistas

Del Arco, Miguel Angel. "Sólo he escrito para burlarme de las novelas." *Tiempo*, 20-5-1991, 138-41.

Gil Orrios, Angel. "Entrevista a Felipe Alfau." *El Pais*, 24-3-1991, 72-73.

Moore, Steven, and John O'Brien. Entrevista incluida en Margo Hammond "Fame Finally Comes Knocking on Felipe Alfau's Door," *St. Petersburg Times*, 11-11-1990, 7-D.

Stavans, Ilan. "¿Quién es Felipe Alfau?" *La Nueva España* 124 (17-3-1991): 43-44. Reimpreso en *Hispania* 75.3 (1992): 610-13.

5. Obras citadas

- Addams, Jill. "Felipe Alfau: a Retrospective." *The Barcelona Review*. 12 (1999): n. pag. Web. 19 Jan. 2013.
- Barone, Dennis "What's in a Name? The Dalkey Archive Press" *Critique*; Spring (1996) 37, 3.
- Baughman, Thomas. "Felipe Alfau: 1902-1999." *As It Ought to Be*. 26 Aug. 2010. Web. 19 Jan. 2013.
- Bonilla, Juan. "Felipe Alfau. Detrás de la cancela". *Ajoblanco* Julio/Agosto (1996): 28-32.
- Brenkman, John. Review of *Chromos*. *New York Times Book Review*, 13 May 1990, p.25.
- Candau, Antonio. "Literature Is Corny: The *cursi* and Felipe Alfau's *Chromos*." *The Review of Contemporary Fiction*. (13:1). Spring 1993, pp. 225-228.
- Castillo, Debra A. "Latina or Americaniard?" *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 30.1 (2005): 47-59. JSTOR. Web. 2 Jan. 2013.
- De Juan Bolufer, Amparo "Recepción de la literatura española en *La Prensa* de Nueva York (con un apéndice sobre la visita de Blasco Ibáñez)". *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931) : actas del congreso internacional Lugo, 25-28 de noviembre de 2008*. Coord Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer ; edición a cargo de Claudio Rodríguez Fer, Cristina Patiño Eirín, Luis Miguel Fernández, Ana Chouciño Fernández. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2009. 533-561
- Galasso, Regina. "The Lifetime of *Chromos*: Translation and Felipe Alfau." *Transcultural* 1.3. (2010): 43-55. Free E-Journals. Web. 2 Jan. 2013.
- Hughes, Rhys. "Old Tales from Spain: a Real-Time Review." *The Spoons that are My Ears*. 29. Jul. 2011. Web. 3 Jan. 2013.
- Juan Manuel. *El conde Lucanor*. Ed. María Jesús Zamora Calvo. Barcelona: EDAF, 2004.
- Kang Nancy y Silvio Torres-Saillant. "Americaniards" as Latinos: Spain in the United States today. *Latino Studies* 8 (2010): 556-568
- Larra, Mariano José de. *Fígaro : colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. Ed. Alejandro Pérez Vidal. Barcelona: Crítica, 1997.

- Martín Gaité, Carmen. "The Triumph of the Exception". *The Review of Contemporary Fiction* 13:1 (1993): 174-182.
- Martín Rodríguez, Mariano. *El teatro de lenguas románicas extranjeras en Madrid (1918-1936)*. Tesis Universidad Complutense, 2002.
- McCarthy, Mary. "Afterword." *Locos: A Comedy of Gestures*. New York: Dalkey Archive Press, 1988. 201-206.
- Mobilio, Albert "Loco Heroes: Felipe Alfau's Alien Nation." *Village Voice Literary Supplement*, 86 (1990): 18.
- Nathan, Paul. "Ahead of His Time." *Publishers Weekly*. (237:3) 19. January 1990, p. 57.
- Nathan, Paul. "Ahead of His Time." *Publishers Weekly*. (237:3). January 19, 1990, p.
- Ortega y Gasset, José. *Obras Completas*. Vol. 1. Madrid: Fundación Ortega y Gasset, 2004.
- Parsos, Deborah L. *A Cultural History of Madrid : Modernism and the Urban Spectacle*. New. York: Berg, 2003. Print.
- Ramos Mattei, Carlos. "Modernidades desplazadas: *Locos* (1928) de Felipe Alfau y *Locura y muerte de nadie* (1929) de Benjamín Jarnés" *Revista Hispánica Moderna* 56.1 (2003): 105–15.
- Ramos, Carlos. "Modernidades desplazadas : *Locos* (1928) de Felipe Alfau y *Locura y muerte de nadie* (1929) de Benjamin Jarnés. " *Revista Hispanica Moderna*. 56.1 (2003): 105-15. JSTORE. Web. 2 Jan. 2013.
- Rhys, Hughes. *Old Tales from Spain: a Real Time Review*. The Spoons that Are My Ears. 29. Jul. 2011. Web. 12 Oct. 2012.
- Scott, Joseph. "'Thundering Out of the Shadows': Modernism and Identity in the Novels of Felipe Alfau." Diss. Missouri U, 2005. Print.
- Shapiro, Anna. Review of Chromos. *The New Yorker*. (66:43). December 10, 1990, p. 158.
- Shapiro, Doris. "Hidalgo Redeemed." *The Review of Contemporary Fiction* (13:1). 198-202.70
- Shiffman, David. "Ethnic Competitors in Studs Lonigan." *MELUS*. (24:3), Fall 1999, pp. 67-79.
- Stavans, Ilan. "Anonymity: An Interview with Felipe Alfau." *The Review of Contemporary Fiction* (13:1). 146-153.

- Stavans, Ilan. "Contra el olvido: *Locos* (1936) de Felipe Alfau". *Revista Hispánica Moderna* 42.2 (1989): 173-7.
- Stavans, Ilan. "Felipe Alfau." *Art and Anger: Essays on Politics and the Imagination*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996.
- Stavans, Ilan. "Felipe Alfau: Curriculum Vitae." *The Review of Contemporary Fiction* (13:1). 143-144.
- Stavans, Ilan. "Locos de Felipe Alfau." *Quimera: Revista de Literatura*, (96), 1990, 30-35.
- Stavans, Ilan. *The Riddle of Cantinflas: Essays on Hispanic Popular Culture*. Albuquerque, New Mexico University Press, 1998.
- Sweeney, Susan Elizabeth "“Subject-Cases’ and ‘Book-Cases’: Impostures and Forgeries from Poe to Auster.” *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Ed. Elizabeth Sweeney and Patricia Merivale. Philadelphia: Pennsylvania UP, 1999. 247-70. Print.
- Sweeney, Susan Elizabeth and Patricia Merivale. "The Game’s Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story." *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Ed. Elizabeth Sweeney and Patricia Merivale. Philadelphia: Pennsylvania UP, 1999. 1-24. Print.
- Sweeney, Susan Elizabeth. "Aliens, Aliases, and Alibis: Alfau’s *Locos* as a Metaphysical Detective Story." *The Review of Contemporary Fiction*. (13:1): Spring, 1993. 207-214.
- Sweeney, Susan Elizabeth. "Aliens, Aliases, and Alibis: Alfau's *Locos* as a Metaphysical Detective Story." *Review of Contemporary Fiction* 13.1(1993): 207-14. Print.
- Talbot, Toby. "The Return of the Native." *The Review of Contemporary Fiction* (13:1), 183-185.
- Thomas, Ronald R. "The Fingerprint of the Foreigner: Colonizing the Criminal Body in 1890s Detective Fiction and Criminal Anthropology." *ELH* (61:3), 1994, pp. 655-683.
- Tropé, Hélène. "Teatro y locura en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega", *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*. 477-83.
- Tropé, Hélène. Desfiles de locos «entre veras y burlas» en dos obras de Lope de Vega: *Los locos de Valencia y El peregrino en su patria*. *Actas XIV Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol 2. 555-564.

- Tropé, Héléne. Los «Hospitales de locos» en la literatura española del siglo XVII: la representación alegórico-moral de la Casa de los locos de amor atribuida a Quevedo 1785-93.
- Tropé, Héléne. Los tratamientos de la locura en la España de los siglos xv al xvii. El caso de Valencia. *Frenia* XI (2011): 27-46.
- Valls, Fernando. “La leyenda de Felipe Alfau.” *El País* 30 Abril 1999. http://elpais.com/diario/1999/04/30/catalunya/925434440_850215.html.
- Zangrilli, Franco. “Pirandello and Alfau.” *The Review of Contemporary Fiction*. (13:1): Spring, 1993. 215-222.
- Zangrilli, Franco. “Pirandello e 'Locos' di Felipe Alfau.” *Quaderni Ibero-Americani: Attualita Culturale della Penisola Iberica e America Latina* 73 (1993): 95-106.

APÉNDICES

Relatos de Prudencio de Pereda

TÍTULO	TÍTULO MS	FECHA MS	PUBLICACIÓN	DATOS PUBLICACIÓN
In Asturias			<i>Partisan Review and Anvil</i>	3:4 (1936: May): 12
Love a Live Body		[ca. 1936]	<i>The New Talent</i>	11 (1936: Jan.-March): 26-28
The Assassin		[ca. 1936]	<i>New Writers</i>	1:4 (1936: May): 18-21
The Runners	A Pioneer	[ca. 1936]	<i>Partisan Review and Anvil</i>	3:2 (1936: Mar.): 21
The Bullfighter			<i>New Masses</i>	16 (1937: Mar): 15-16
The Spaniard		[ca. 1937]	<i>Story</i>	10:58 (1937: May): 9-18
Two Americans Look to the Next War		[ca. 1937]	<i>Creative</i>	1:2 (1937: Feb.-Mar.): 10-11
My Big Brother Goes Back	My Big Brother goes back	3/29/38	<i>New Masses</i>	(16/07/1938): 20
The Denunciation		[ca. 1938]	<i>Salud: Poems, Stories and Sketches of Spain by American Writers</i> ; a literary pamphlet edited by Alan Calmer. New York : International Publishers, 1938. 16-27.	16-27
Blow Them All to Glory		6/29/38 nd	<i>Life and Letters Today</i>	100 (1939: Oct):
He Would Be First		06/10/1938	<i>Life and Letters and the London Mercury</i>	22 (1939): 59-65
Fascist Lament	Lament of a Fascist General	[ca. 1939]	<i>New Masses</i>	(28/02/1939): 11
The Way Death Comes		1/13/39	<i>Story</i>	15:79 (1939: Sept./Oct.): 38-44
A Heart of Gold with Whiskers	These Rats Reveal Themselves for You		<i>The New Anvil</i>	25 (1940: May-June): 25-27
I Loved a Woman		[ca. 1940]	<i>Matrix</i>	2:5 (1940: Sept.-Oct.): 3-7
We are the Living.			<i>Decade of Short Stories</i>	2:1 (1940: March-April): 18-20
A Little Child		9/21/38	<i>Ver Two Stories</i>	
My Soul to Take		11/01/1938	<i>Ver Two Stories</i>	
Two stories			<i>Twice a Year</i>	5:16-6:17 (1940-41): 199-214
And Home is Hunted from the Hunt	And Home is the Hunted	10/10/1938	<i>New Mexico Quarterly Review</i>	13 (1943): 452-9
The Resurrection		3/29/39	<i>Cross Section: A Collection of New American Writing (1944): New York : L.B. Fischer, 1944.</i>	3-37
The Major			<i>New Republic</i>	110 (24/01/1944): 113-14
The Goat			<i>Cross Section: A Collection of New American Writing (1945): New York : L.B. Fischer, 1945</i>	192-197
The Pilgrim Heart			<i>Cross section: a collection of new American writing 1947.</i>	240-246

			Edward Seaver (ed.) New York: Simon and Schuster, 1947	
Home is the Soldier			<i>Tomorrow</i>	Diciembre
My Grandmother's Nose		1948	<i>Cross section: a collection of new American writing 1948.</i> Edward Seaver (ed.) New York: Simon and Schuster, 1948	240-246
Somebody Bet on the Colored Guy		[ca. 1940]	<i>Wake</i>	10 (1951): 53-68
Conquistador			<i>Commentary</i>	13 (1952): 156-163
A Letter from Spain		[ca. 1940]		
A Pioneer		[ca. 1936]		
A Tale of Thunder		[ca. 1935-1938]		
A Woman's Way		Sin fecha		
Al Salir el Sol [in Spanish]		Sin fecha		
Death in the Night		[ca. 1937]		
Love is Just a Game		[ca. 1944]		
No Hour for Slumber		[ca. 1936]		
Rain		[ca. 1940]		
Sinfonia Fantastica en Verde		[ca. 1936-1938]		
The Deal		[ca. 1951]		
The Man Who Wouldn't Play Christ		Sin fecha		
The Picture of a Woman		Sin fecha		
These Rats Reveal Themselves for You		Sin fecha		

