

**TRABAJO FIN DE MÁSTER EN FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN LITERARIA Y
TEATRAL EN EL CONTEXTO EUROPEO**

**UNA LECTURA DE *PITYUSA*
A TRAVÉS DEL ESPACIO**

María Jesús Pérez García

Tutora: Dra. D.^a Ana Suárez Miramón

Convocatoria de septiembre

CURSO 2016-2017



DECLARACIÓN JURADA DE AUTORÍA DE TRABAJO ACADÉMICO
TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Fecha:

Quien suscribe:

Apellidos y nombre:
D.N.I.:

Hace constar que es el autor del trabajo:

Título completo del trabajo

Y manifiesta su responsabilidad en la realización del mismo, en la interpretación de datos y en la elaboración de conclusiones. Manifiesta asimismo que las aportaciones intelectuales de otros autores utilizados en el texto se han citado debidamente.

En este sentido,

DECLARA:

- ✓ Que el trabajo remitido es un documento original y no ha sido publicado con anterioridad, total o parcialmente, por otros autores.
- ✓ Que el abajo firmante es públicamente responsable de sus contenidos y elaboración, y que no ha incurrido en fraude científico o plagio.
- ✓ Que si se demostrara lo contrario, el abajo firmante aceptará las medidas disciplinarias o sancionadoras que correspondan.

Fdo.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'M. García', with a horizontal line underneath it.

ÍNDICE

1. Introducción.....	1
2. Una lectura de <i>Pityusa</i> a través del espacio.....	5
2.1. Preámbulo.....	5
2.2. Del autor y su época.....	10
2.3. Panorama bibliográfico sobre Llanas Aguilaniedo. Ediciones y líneas de estudio preferentes a día de hoy sobre su obra	20
2.4. <i>Pityusa</i> en la narrativa de José M^a Llanas Aguilaniedo.....	24
2.5. Tratamiento y significado del espacio en <i>Pityusa</i>.....	30
2.5.1. Algunas bases teóricas para abordar el análisis del espacio en literatura.....	30
2.5.1.1. La focalización del espacio.....	33
2.5.1.2. Del espacio del discurso al discurso del espacio.....	36
2.5.1.3. Sobre las funciones del espacio.....	39
2.5.1.4. Apunte para una lectura del espacio desde el comparatismo.....	42
2.5.2. En la prehistoria de <i>Pityusa</i>: las colaboraciones de José M^a Llanas Aguilaniedo en <i>Por esos mundos</i>.....	48
2.5.3. Para una topografía de <i>Pityusa</i>: los lugares de la acción.....	56
2.5.4. Del lugar de la acción al espacio literario: la focalización.....	64
2.5.5. Discurso del espacio y estética de las sensaciones.....	73
2.5.6. Esbozo de una tipología de los espacios de <i>Pityusa</i>.....	84
2.5.6.1. El espacio exterior: Natura (paisaje) vs Artificio (ciudad).....	84
2.5.6.2. El espacio interior: la casa.....	91
2.5.6.3. El espacio desrealizado: fiesta y carnaval.....	102
2.5.6.4. Otras tipologías espaciales: el espacio simbólico y el espacio cronotópico.....	110
2.5.6.5. Recapitulación.....	117
3. Conclusión.....	119

Bibliografía

1. INTRODUCCIÓN

Puestos en la tesitura de desarrollar un estudio monográfico a modo de trabajo final de este Máster en Formación e Investigación Literaria y Teatral en el Contexto Europeo, decidimos centrarlo en la época del Modernismo, particularmente atractiva para nosotros porque en ella se produce un cruce de inquietudes -la derivada de las tensiones sociopolíticas, de un lado, y la que proviene del afán de novedad en todos los ámbitos de la cultura, de otro- que le dan un marchamo de originalidad. Escogido el período de estudio, optamos por explorar su reflejo en la narrativa, que, justo a inicios del XX, comienza una etapa de transformaciones y abre sendas inéditas en su larga tradición, engrosada de modo significativo en los años inmediatamente anteriores, los del Realismo y el Naturalismo decimonónicos. Fue la profesora Suárez Miramón quien nos puso entonces bajo la pista de un autor que desconocíamos: José M^a Llanas Aguilaniedo, y orientó nuestras primeras pesquisas para ubicarlo en ese contexto tan singular. No pudo habernos hecho mayor regalo: el farmacéutico aragonés nos cautivó desde las primeras noticias que tuvimos de su biografía a partir de la lectura de los prefacios a las ediciones más recientes de sus tres únicas novelas, pero fueron las páginas inaugurales de la última, *Pityusa*, las que nos decidieron a profundizar en el tratamiento que se hacía en ella del espacio, un aspecto que en las anteriores tiene gran significado, pero que en esta alcanza, a nuestro modo de ver, un protagonismo excepcional. Su estampa liminar del paisaje menorquín nos sorprendió por el lirismo, pero, además, dejaba entrever un fondo muy rico de pensamiento que el avance de la historia, con su regodeo pausado en las sensaciones, no hizo más que confirmar.

Así, poco a poco, la idea de este trabajo fue definiéndose al tiempo que avanzábamos en nuestro conocimiento del oscense con ayuda de trabajos esenciales sobre su figura, de manera especial el de Broto Salanova (1992), guía efficacísima para abordar con aprovechamiento la lectura de otros títulos de su sucinta obra: los tratados de estética y de sociología criminal, muy interesantes para completar su retrato intelectual y, sobre todo el primero, para ajustar los supuestos en los que íbamos a basar nuestro estudio espacial de su

tercera novela. Estábamos en los inicios casi de la tarea, pero ya la entendíamos como un ejercicio de lectura profunda del texto para desentrañar las claves de su incontestable originalidad. Un ejercicio al que, además, se nos invitaba desde el título, reducido al nombre de la protagonista y cuyo significado, alusivo a su lugar natal, alerta también sobre la importancia que el espacio tiene en el conjunto del relato: la joven es un producto de las islas a las que regresa en el inicio de nuestra historia para alcanzar, antes de abandonarlas de nuevo y, quizás, de forma definitiva, el perfil de una heroína finisecular.

Estudiar el espacio en *Pityusa* nos brindaba, además, la oportunidad de adentrarnos en el taller de un escritor de su tiempo, inquieto y atento a todas las novedades en el terreno estético e intelectual, que se sirve de la literatura para ofrecer su visión del sentimiento de crisis generalizado por toda Europa en el cambio de siglo con un lenguaje verdaderamente moderno y capaz de vehicular el caudal de emociones que desencadena el contacto con la realidad. La propuesta de leer *Pityusa* a través del espacio apareja, pues, una reflexión que consideramos muy rentable: de un lado, nos ofrece la oportunidad de hurgar en las bases teóricas del espíritu moderno; de otro, nos permite valorar el alcance de la revolución estética que lo acompaña, la que impulsó un grupo de jóvenes, los considerados modernistas, de quienes puede sentirse digno representante Llanas Aguilaniedo, el cual, sin embargo, huyendo de cualquier gregarismo, mantuvo siempre a salvo su individualidad. Indagar en cómo el espacio adquiere semejante polivalencia es, así pues, el cometido de este trabajo fin de máster.

Si analizar el ensamblaje espacial de nuestra novela genera un contexto tan abierto de lectura, donde caben muchos y diversos elementos capaces de devolver una imagen fidedigna de su significado en los albores de nuestra modernidad literaria, nos resultó sorprendente comprobar que no había ningún ensayo centrado en este aspecto. Los estudios que -con independencia de su extensión y grado de profundidad- se hacen eco de la trayectoria del escritor aragonés reparan -como no puede ser de otra forma- en *Pityusa* y subrayan el papel protagónico que se concede en ella al paisaje menorquín (Calvo Carilla, 1989; Broto Salanova, 1992; Del Pozo García, 2013c). Su diseño estilístico se propone entonces como ejemplo mayúsculo del *emotivismo*, máxima expresión de sus ideas estéticas, y se valora la coherencia de su presentación con el discurso intelectual y europeo del oscense, pero poco más se añade. Lo mismo hacen los editores contemporáneos de la novela, Joaquín de Entrambasaguas (1967) y Alba del Pozo (en Llanas, 2014b), en cuyos iluminadores estudios introductorios se hacen valiosas reflexiones sobre nuestro asunto en medio de otros muchos que justifican para ambos la valía del autor y la excepcionalidad de su último libro.

A esto se reduce la atención que hasta la fecha ha prestado al tratamiento del espacio en *Pityusa* la crítica.

Por tanto, en ausencia de algún trabajo sobre Llanas que pudiera servirnos de modelo, hemos decidido desarrollar nuestra monografía siguiendo un método inductivo que nos llevase de lo general (el establecimiento de un contexto eficaz de lectura) a lo particular (el análisis del texto en lo que atañe a su estructura espacial). Comenzamos así esbozando el perfil biográfico de José M^a Llanas y recordando de manera muy breve las señas que singularizan desde el punto de vista social y cultural la época que le tocó vivir. Tras repasar los títulos más significativos de su producción literaria, el impacto que tuvo en la crítica coetánea y hacia dónde apuntan los trabajos más recientes sobre ella, haremos una reseña rápida de su novelística para enmarcar la importancia de nuestra obra. Para realizar esta parte -como para todo el estudio- nos basaremos en fuentes bibliográficas que puedan proporcionarnos información de carácter general sobre esa etapa de nuestra historia literaria, de un lado, y del autor, lógicamente, de otro. El tiempo que se nos concede para realizar este ejercicio no permite efectuar una búsqueda exhaustiva por bibliotecas o archivos públicos o privados. No obstante, confiamos en que los que nos han resultado asequibles a través de los fondos bibliográficos de la UNED, la biblioteca municipal de Vigo (integrada en la red de bibliotecas de Galicia) y los archivos digitales de la Biblioteca Nacional de España o de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (patrocinada por la Universidad de Alicante) basten para componer una presentación coherente y bien fundada.

A partir de aquí, pretendemos abordar el apartado central de nuestro trabajo: el estudio sobre cómo se formaliza el espacio en esta novela y de su valor semántico en relación con la tipología de sus escenarios. Nuestra principal fuente de información será el propio texto, al que apelaremos una y otra vez en busca de respuesta a esas cuestiones. Para que ese diálogo sea fructífero, consideramos imprescindible tener en cuenta la teoría literaria y elaborar con su ayuda un patrón sencillo que, aplicado sobre la novela, organice nuestra indagación. Con este fin hurgaremos en manuales de narratología y en estudios sobre el espacio literario hechos desde otras ópticas como la sociología de la literatura o el comparatismo. La síntesis de esas pesquisas se ofrecerá en un subapartado previo al análisis sobre la configuración y la tipología de los escenarios novelescos. Dicho análisis partirá de las primeras muestras que conservamos del proceso de estilización del paisaje menorquín que inicia Llanas a partir de su estancia en Mahón: dos colaboraciones periodísticas que nos han resultado accesibles gracias a la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Desde ese punto, nuestro principal referente bibliográfico será la última edición de

Pityusa (2014b), a cargo de Alba del Pozo. Como se indicará oportunamente, discrepa en algún aspecto de la versión Joaquín de Entrambasaguas (1967). Sus razones nos han parecido convincentes y, desde nuestro punto de vista, cuenta con la ventaja de incorporar un aparato crítico (prólogo y anotaciones) actualizado. Intentaremos justificar siempre nuestras afirmaciones con ejemplos extraídos del texto o a través del comentario de algunos pasajes escogidos por su interés particular en relación con lo que se esté comentando. De nuevo echaremos mano para refrendar nuestra propia interpretación de los estudios especializados que nos hayan resultado accesibles y que, siempre que se citen, se incluirán en el apartado de bibliografía.

Confiamos en que las conclusiones que extraigamos, finalmente, de todo este ejercicio, las conclusiones, en definitiva, de la lectura espacial que proponemos, certifiquen el interés de este trabajo fin de máster.

2. UNA LECTURA DE *PITYUSA* A TRAVÉS DEL ESPACIO

2.1.Preámbulo

Es lugar común en los prefacios de las ediciones más recientes de sus novelas o los trabajos críticos que en los últimos tiempos vienen dedicándose a José M^a Llanas Aguilaniedo (1875-1921) que el comentarista denuncie el olvido en que ha permanecido por décadas su persona. El escritor oscense continúa, en efecto, siendo un desconocido para el gran público, incluso para lectores informados, quienes pueden, sin embargo, tropezar con su nombre en los artículos que Rubén Darío enviaba desde España a sus seguidores de *La Nación* a partir de diciembre de 1898 para trasladarles el ambiente de un país en crisis tras la pérdida de sus últimas colonias¹. El del nicaragüense es un ejemplo de autoridad entre los de otros contemporáneos cuyos elogios revelan la magnitud de las expectativas que se depositaron en el talento de Llanas a raíz de la publicación en 1899² de *Alma contemporánea*, su original tratado de estética. Los reconocimientos fueron, no obstante, efímeros, pues diez años más tarde menudean comentarios de signo contrario, desdeñosos hacia las novelas editadas por el aragonés en ese lapso. Por aquel entonces, a inicios de la segunda década del siglo, nuestro autor empezaba a apartarse ya de la vida social y a recorrer el doloroso camino que lo condujo hasta una muerte prematura tras la cual su nombre quedó definitivamente arrinconado entre la larga nómina de figuras consideradas menores de la literatura española finisecular.

¹ En sus páginas es también una recurrencia la denuncia del casticismo de la cultura española, a duras penas contrarrestado por el empuje y talento de algunos jóvenes como nuestro autor: “El señor Llanas Aguilaniedo, uno de los escasos espíritus que en la nueva generación española toman el estudio y la meditación con la seriedad debida (. . .)” declaraba en “El modernismo”, incluido, como decíamos, en *España contemporánea* antes de recoger una cita del aragonés sobre la pereza instaurada en un país de cuya atonía y falta de entusiasmo solo se libraría la zona norte (1901: 270). Pero el elogio más encendido se contiene “La crítica”, recopilado también en aquel volumen, donde declara el nicaragüense sobre el ya autor de *Alma contemporánea*: “Llanas es un estudioso y un reflexivo (. . .). Hay una luz individual que él ha descubierto dentro de su propio espíritu, y siguiendo el consejo de Emerson, la persigue. En lo moral, en lo intelectual, cultiva la buena virtud de la higiene. Llega a una época en que, (. . .), hará mucho bien a la nueva generación de su país” (300-301).

² “(. . .) libro en que el entonces jovencísimo y desconocido autor presentaba al Madrid literario su teoría del *emotivismo*, constituye acaso al obra más perdurable de un novelista que, dadas las circunstancias personales y la aislada originalidad creativa, no brilló mucho más allá de la momentánea atención general suscitada por su tratado” (Broto Salanova en Llanas Aguilaniedo, 1991:xiii).

A pesar de los esfuerzos que en los últimos tiempos se vienen haciendo por rescatar a Llanas de tan injusto olvido³, es poco probable que un graduando en Literatura española encuentre su nombre en la bibliografía básica que ha de consultar antes de titularse. La primera lectura de alguno de sus textos suele producirse de modo casual o a partir del consejo entusiasta de alguien contagiado de lo que Alba del Pozo define como “la pasión -y quizá la locura- por Llanas” (en Llanas Aguilaniedo, 2014: xl). Los títulos que jalonan su escueta carrera como novelista -*Del jardín del amor* (1902), *Navegar pintoresco* (1904) y *Pityusa*, (1907)- reflejan el empeño por trasladar a la praxis de la escritura las ideas vertidas en *Alma contemporánea* sobre el *emotivismo*, defensa pionera en la España finisecular de un arte transversal, abarcador y multisensorial que recuperase para el país, sumido en un marasmo político e intelectual, el pulso de la modernidad. Las tres son susceptibles de tildarse de *novelas emotivas*, pero *Pityusa*, por ser la última, se considera culmen de su madurez literaria, por poco que haya sido el tiempo del que dispuso para alcanzarla. Si en muchos aspectos el relato continúa la línea abierta por sus predecesores (tipos degenerados y exquisitos, contruidos a partir de teorías científicas sobre la influencia de la herencia y el medio en la formación de los caracteres; heroínas artificiales o tipificadas de acuerdo con discursos muy difundidos en la época sobre la feminidad, hastío vital, decadentismo....), uno de los elementos que lo diferencian, quizás, con mayor nitidez de aquellos es la importancia que concede al espacio. Claro que, en este punto, la tercera novela de Llanas coincide con otras obras de su tiempo.

Los primeros años del XX son de gran importancia para la narrativa en español. Se inicia entonces la llamada *Edad de Plata*, cuya historia trazó José Carlos Mainer (1981)⁴ en un ensayo homónimo donde destaca cuatro títulos que ven la luz casi a un tiempo, en el año 1902: *La voluntad*, de José Martínez Ruiz; *Camino de perfección*, de Pío Baroja; *Amor y pedagogía*, de Miguel de Unamuno; y *Sonata de otoño*, de Ramón M^a del Valle-Inclán⁵. Para no desdecir nuestra constatación inicial, el nombre de Llanas Aguilaniedo, quien edita en

³ Nos detendremos brevemente en la atención que la crítica más reciente ha dedicado a nuestro autor más adelante.

⁴ La historia de la expresión aparece en el prólogo a la primera edición y la nota que precede la segunda (1981: 13-16)

⁵ En realidad, una historia de esta corriente innovadora ha de superar ese límite. A modo de ejemplo, porque incluye títulos hasta 1925, fecha en la que *Azorín* publica *Doña Inés*, puede verse la selección de Emilio Miró (1983: 92-93).

esa misma fecha *Del jardín del amor*, es obviado en la selección⁶. Sea como fuere, los cuatro marcan distancias con el Realismo todavía en boga⁷, tanto en lo que atañe al contenido como a la estructura narrativa y, aunque son muy diferentes entre sí, coinciden en lo esencial:

La joven y más ambiciosa novela española nace con un acusado subjetivismo inmerso en la varia circunstancia que rodea y condiciona al joven artista del momento. Al realismo de las «cosas» del los fabuladores decimonónicos y de sus epígonos van a oponer Unamuno, Baroja, Azorín... un realismo de los espíritus, un exhaustivo y, en ocasiones, morboso adentrarse por los propios repliegues anatómicos detectando todos los latidos de su sensibilidad, registrando y analizando la angustia y la desesperación, las decepciones y el hastío, la total renuncia” (Miró, 1983: 92)

El subjetivismo posterga la acción a un lugar secundario en aras del personaje cuya conciencia y emociones pasan, en cambio, a un primer plano, lo cual acaba por afectar a todos los elementos de la narración, incluido el espacio, que alcanza un nuevo sentido, lejos del “afán de exactitud y de prolijidad que impide la emoción” -en palabras de Zamora Vicente (1983: 107)-, supuestamente asociado a las novelas de la etapa anterior⁸.

Siguiendo a Mainer, el futuro Azorín y Baroja coincidirían, por ejemplo, en esas novelas primigenias en el planteamiento del viejo conflicto entre lo natural y lo artificial reactivado por los artistas decadentes en toda Europa en los últimos decenios del XIX (Mainer, 1981: 30-35; Sáez Martínez, 2004: 57-62). En un país desgastado y envejecido no parecen capaces de resolverlo, pero lo plasman mediante una prosa atenta a las impresiones de la luz, del color, a emociones inefables que se despiertan en contacto con el medio y que hablan de una sensibilidad inédita⁹, perceptible en otros géneros y en obras plásticas acogedoras de un nuevo paisajismo (Suárez Miramón, 2006: 163-171). El paisaje -concepto en sí mismo difícil de definir¹⁰-, como materia esencial del espacio novelesco, evoluciona desde la posición

⁶ Pese a haber contado en su momento con el aval, por ejemplo, de doña Emilia Pardo Bazán, una de las voces más prestigiosas de la crítica literaria española de aquellos años (véase la cita al respecto incluida por Calvo Carilla en Llanas Aguilaniedo, 2002: xxviii).

⁷ “El lector medio lee novelas de Pereda, de la Pardo Bazán, de Alarcón. Blasco Ibáñez y Palacio Valdés están alcanzando su fama y su círculo de lectores incondicionales. Estos últimos se arrastrarán lentamente mucho tiempo después [. . .]. Pero el impulso realista está muerto” (Zamora Vicente, 1983: 98).

⁸ La novelística de Llanas es coetánea de este proceso de cambio, que continuará todavía cuando su carrera se haya extinguido y que se desarrollará en medio de los resquemores de los todavía partidarios del Realismo y del Naturalismo. La polémica se trasladó a la prensa periódica donde nombres como Juan Valera o Emilia Pardo Bazán o Clarín (Sáez Martínez, 2004: 107-197) manifestaron sus expectativas y dudas al respecto y en ese medio fue abriéndose paso en la vida intelectual nuestro autor, siempre atento a las nuevas tendencias, como tendremos ocasión de comentar.

⁹ El cambio de orientación es, no obstante, perceptible desde un poco antes. Calvo Carilla cita el carácter anticipatorio de otros títulos de los autores mencionados (en Llanas Aguilaniedo, 2002, 32-33): *Paz en la guerra* es publicada por Unamuno en 1897; *Diario de un enfermo*, de Azorín, en 1901; *Camino de perfección*, en realidad, se había difundido por entregas en *La Opinión* un año antes de su edición definitiva.

¹⁰ Algo comentaremos sobre esto más adelante. Valga como ejemplo y anticipo de la dificultad de concretar su especificidad -en la que siempre parecen entremezclarse naturaleza, cultura y mirada de un observador humano- la reflexión diacrónica de Claudio Guillén sobre el asunto (1996).

subalterna que solía tener en el relato decimonónico¹¹ para alcanzar un repentino protagonismo a tal punto que, emancipado plenamente, ensancha los horizontes de otras tipologías genéricas, como el ensayo o el cuadro de costumbres¹², teñidas de idéntica subjetividad¹³. Ese protagonismo del paisaje también asalta al lector de *Pityusa* desde las primeras páginas. La descripción paisajística con que arranca el libro es anticipo de las que se multiplican capítulo a capítulo, entreveradas con una acción sucinta, reducida al máximo, como en los títulos anteriores de Llanas, en los ya citados de otros autores y en otros muchos ejemplos de la literatura peninsular coetánea. Si bien el centro de atención preferente en la época son las redescubiertas tierras castellanas, el oscense se deja cautivar por la Menorca que descubre al hilo de su propia biografía y la convierte en punto de partida para ofrecernos ahora su interpretación del paisaje. La primera sorpresa que recibimos en los inicios mismos del relato es el contraste manifiesto entre la precisión científica del léxico empleado por el narrador -nutrido del mismo saber científico que el aragonés, farmacéutico militar de profesión- para nombrar las realidades objetivas del mundo que observa y la eficaz transmisión de las emociones que se despiertan ante él. Los nombres de las plantas, de los insectos, se suman a la minuciosa topografía para crear una impresión de realidad sobre la que se superponen percepciones íntimas e individuales expresadas con un lirismo que es seña también de los tiempos de cambio que vive la novela. Pero hay más: la isla se resiste a asumir el papel de mero telón de fondo sobre el cual se proyectan los acontecimientos e interactúa continuamente con los personajes -hipersensibles, hastiados, productos típicos del agotamiento finisecular- revelándose como eficaz trasunto de reflexiones muy presentes el ambiente intelectual de la época. Claudio Guillén apuntó -a mayores del subjetivismo- la inspiración libresca y la preocupación nacional como constantes en la visión del paisaje ofrecida por gran parte de los autores que vivieron la crisis del 98 y algunos pioneros de la

¹¹ “Suelen ser estas escenas [paisajísticas] como retazos descriptivos que se entrelazan una y otra vez con la historia, demorándola, embelleciéndola y que pueden determinar y hasta aclarar su sentido” (Guillén, 1996: 80).

¹² Confirmando la insistencia de Ramón Otero Pedrayo en que el paisaje tenía su propio ritmo y tiempo, apunta Claudio Guillén:

“La novela permite al parecer un grado de despersonalización que es raro hallar en el paisaje puro, en el paisaje-paisaje literario de los últimos cien años, reducido a sí mismo. Aludo a libros como *Tipos y paisajes*, de Pereda, que reúne cuadros de costumbres, o *Castilla* de Azorín, o *Por tierras de Portugal y España* de Unamuno, que tienden a ser [. . .] meditaciones; o, si se prefiere, ensayos, *sensu lato*, cuyo objeto de interpretación es el entorno natural; y que acaban siendo descripciones del autor o del tipo humano nacional” (1996: 81).

¹³ Es suficiente con echar un vistazo a títulos de la época para comprobarlo: *Paisajes* (1902), *Por tierras de Portugal y España* (1911), *Andanzas y visiones españolas* (1922), de Unamuno; *Campos de Castilla* (1912 y 1917), de Machado; *Los pueblos* (1905), *Castilla* (1912), *La ruta del Quijote* (1905), *España* (1909), de Azorín... Para una interpretación más completa de estos datos y, en general, del paisajismo que refleja la literatura española del cambio de siglo, véase Mecke (2007), a quien volveremos más adelante.

modernidad, cifrando su aporte en que: “El paisaje manifiesta [en sus obras] visible y representativamente una especificidad local” (1996: 82)¹⁴. Sin embargo, los de *Pityusa* parecen orientarse en otra dirección. La formación positivista de Llanas en el terreno de las ciencias naturales y las lecturas de teóricos de la psicología social y de la psiquiatría contemporánea que había evidenciado en sus ensayos, en sus colaboraciones en la prensa periódica y en sus dos novelas previas le incitan a considerar el paisaje menorquín marco idóneo para ofrecer su propia interpretación de la crisis del fin de siglo. No vemos localismo en este planteamiento, ni preocupación cívica o patriótica en el sentido estricto de los términos. Al contrario, descubrimos que la reflexión sobre el significado del espacio en este libro ubica a su autor en un contexto intelectual inequívocamente europeo cuyos requiebros justifican la pluralidad de escenarios que se contraponen armónicamente con la naturaleza estilizada de la isla. Leyendo *Alma contemporánea*, revisando la biografía y la participación del autor en foros diversos que canalizaban a principios de siglo las inquietudes de la juventud informada de su tiempo, sabemos de su cercanía al institucionismo y de su afán por aportar ideas que redundasen en progreso social. Pero la configuración literaria del espacio de *Pityusa* no hace de ello su prioridad.

Así pues, desde nuestro punto de vista, los primeros avisos sobre la originalidad de esta obra que recibe el lector provienen, justamente, de su tratamiento del espacio: la habilidad para trasladar la multitud de matices sensoriales que sugiere un escenario literario anclado en la realidad geográfica y biológica de Menorca, de un lado; de otro, su manipulación estética para convertirlo en paradigma del imaginario europeo finisecular. Por eso, nos hemos propuesto como objetivo de esta monografía convertir ese elemento capital de la estructura narrativa de *Pityusa* en nuestro interlocutor, mantener con él y desde nuestra posición de lectores del siglo XXI un diálogo sobre el papel que desempeña en ella para dilucidar el que el propio Llanas juega en el panorama híbrido y cambiante de principios del XX. Pero para que ese diálogo fructifique, es inevitable realizar un acercamiento previo a las circunstancias que rodean al propio texto como interlocutor: el autor, su época, su obra..., claves imprescindibles todas ellas para descodificar correctamente su mensaje.

¹⁴ Zamora Vicente prima la importancia de *La voluntad* en ese conglomerado de textos que inauguran una nueva etapa en nuestras letras y comenta respecto a su sentido del paisaje como concreción del espacio más recurrente en todos ellos, el de las tierras castellanas:

El sentimiento del paisaje se transmite agudamente. El ampo, el aire. Pero la amargura presente del momento histórico le lleva a buscar un paisaje concreto, un paisaje en que se reconozca un correlato justo, un horizonte que represente de alguna manera el actual dolor. Esta es la causa del gran invento generacional: Castilla [...] (1983: 109).

2.2. Del autor y su época

José M^a Llanas Aguilaniedo nació en Fonz (Huesca) el 8 de diciembre de 1875, primogénito de Pascual Llanas, farmacéutico de origen catalán, y Victoria Aguilaniedo, miembro de una de las familias más reputadas de la villa¹⁵. En los años previos a su entrada en la universidad, el pequeño recibió una educación exquisita que estimuló pronto su inteligencia e imaginación. Gozaba con las salidas al campo, la observación de las plantas, el descubrimiento de paisajes abiertos en las inmediaciones de su lugar natal donde experimentaba el placer del contacto con la naturaleza. En esa primera edad se afianza su amor por los libros, del cual emanaría una también precoz vocación por la escritura ya que sus primeros escauceos con la pluma parecen datar de su época de estudiante de bachillerato en Huesca. Llanas busca siempre la perfección¹⁶ y la alcanza en sus calificaciones escolares, reflejo del interés que suscitan en él todas las ramas del saber. Finalizada esa etapa inicial, emprende viaje a Barcelona con el propósito de licenciarse en Farmacia. Allí, entre septiembre de 1891 y el verano de 1895 transcurre un período fundamental de su existencia y determinante de su carrera literaria¹⁷. Una curiosidad innata facilita la solidez de su formación en terrenos como la biología evolutiva que enriquecerán su novelística. El joven universitario comienza pronto a relacionarse con la Sociedad Farmacéutica Española, para cuyo *Boletín Farmacéutico* escribe artículos de tema variado a través de los cuales se constata su evolución ideológica del positivismo al idealismo¹⁸, entre mayo de 1892 y noviembre de 1896¹⁹, cuando ya residía en Sevilla. Decidido a emanciparse de su familia, consigue un empleo en la botica de Pompeyo Gener²⁰, quien propicia sus contactos con el círculo modernista barcelonés. Llanas se pone al tanto de las novedades parisinas y sueña con un ideal de vida superior, reservado a espíritus selectos e inteligentes llamados a impulsar el progreso de la civilización. Tertulias y cenáculos estimulan su curiosidad y

¹⁵ Tomamos la mayor parte de los datos que siguen de la completa monografía que le dedica Justo Broto Salanova (1992), referente sistemático de los estudios que se han hecho con posterioridad sobre el autor. Broto preparó, además, una cuidada edición de *Alma contemporánea* que cuenta con un estudio crítico al que acudiremos en numerosas ocasiones (Llanas Aguilaniedo, 1991).

¹⁶ “Ya desde la infancia siente que su destino es la cumbre, la perfección, el espíritu, el desprecio altivo y aristocrático por lo corriente” (Broto Salanova, 1992: 31).

¹⁷ “Paulatinamente, el desengaño de la ciencia positiva y el contacto con la efervescencia literaria que se vive en la ciudad moldearán su personalidad definitiva. Puede decirse que en 1895 han arraigado en él las ideas que cultivará en sucesivas etapas” (Broto Salanova, 1992: 37).

¹⁸ Sin que se aminore su afán por fundamentar científicamente cualquier opinión, incluso en el terreno artístico.

¹⁹ Calvo Carilla, en cambio, afirma que su nombre como redactor habitual figura en la portada de la revista desde 1896 hasta febrero de 1900 (1990:33).

²⁰ Broto Salanova compendia las muchas páginas que dedicará a la memoria (1992: 64-79).

amplían el espectro de sus referentes: clásicos literarios de diversa procedencia junto con ensayos de Nietzsche, Nordau, Guyau²¹... afianzan el convencimiento de que la suya es una época de decadencia y degeneración artística. La psicología lambrosiana completará enseguida el marco teórico que está elaborando. Al tiempo, el aragonés educa su sensibilidad conforme a los postulados más actuales de todas las artes: vivía muy cerca de la Sala Parés, donde expusieron durante aquellos años Rusiñol, Casas, Zuloaga o el escultor Clarassó; y, convenientemente orientado por Gener, descubre la música y el teatro europeos, juzgándolos signos de una modernidad que viene del norte para combatir la decadencia sureña. La avidez por asimilar lo nuevo asalta sus artículos de ese período y será una de las constantes definitorias de su talante.

Culminados los estudios universitarios, el oscense supera las oposiciones al Cuerpo de Sanidad Militar y llega a Sevilla el último día de febrero de 1896 para ocupar su plaza. Sus colaboraciones periódicas continúan dando cuenta de las andanzas de su espíritu inquieto: nuevas cabeceras andaluzas acogen sus textos²² y nuevas amistades lo integran en los ambientes más selectos y proclives a los postulados modernistas de la ciudad, donde manifiesta sus opiniones sobre el estado de las investigaciones sociológicas en Europa. Las tesis deterministas de Lambroso eran desde 1888 referente de escritores como Pardo Bazán o Palacio Valdés mientras médicos y penalistas las analizaban en encendidos debates sobre criminología²³. Nuestro autor se propone ampliar sus conocimientos sobre esta materia leyendo a pensadores foráneos y revisando la repercusión de sus propuestas. Desde ese instante, su actividad intelectual va a irse decantando hacia dos frentes complementarios: la antropología criminal -dentro de la cual se especializará en el estudio del alcoholismo- y el análisis de la actividad artística y literaria. Otra vez sus participaciones en la prensa permiten reconstruir el itinerario de su pensamiento. La estética y la psicología modernas iluminan sus reflexiones sobre la complejidad y naturaleza degenerada del hombre contemporáneo. Lambroso, Nordau y un sinfín de pensadores (Broto Salanova, 1992: 113-124) se convierten

²¹ La noticia de estos y otros autores le llega también, o antes, obviamente al autor a través de la lectura de revistas extranjeras donde aparecían reiteradamente citados (Entrambasaguas, 1967:1121; Broto Salanova en Llanas, 1991: xv y xx-xxviii).

²² En un principio, divulgativos de curiosidades reseñadas con anterioridad en medios extranjeros; sin embargo, enseguida se centran en cuestiones de mayor enjundia.

²³ Uno de los primeros eventos que protagoniza Llanas en Sevilla es la conferencia que imparte en el Ateneo, pronunciándose a favor de las correcciones que Ferri había hecho al discurso lambrosiano. El aragonés pretende armonizar el determinismo antropológico con el principio católico del libre albedrío y rechaza la idea de que la voluntad del hombre quede anulada por la fuerza de ciertos rasgos de su personalidad o constitución física puesto que, si bien el ser humano es una combinación de biología y psicología, los condicionantes ambientales y la educación juegan un papel decisivo en su conducta. Por ello sostiene que la sociedad debe educar al delincuente (Broto Salanova, 1992: 104-112).

en soporte de afirmaciones que vierte en escritos polémicos: mientras había lectores que dudaban de la moralidad de sus supuestos científicos, alguno le afeaba contradicciones que estarían devaluando su discurso, sin reparar en que precisamente ese eclecticismo militante era signo inequívoco de un tiempo que el oscense comenzaba a personificar²⁴. El hecho es que Llanas Aguilaniedo encuentra poco a poco, hilvanando reflexiones que sustentarán el entramado de *Alma contemporánea*²⁵, las bases del *emotivismo*.

Tales ideas son expuestas y comentadas hasta la saciedad en la tertulia de jóvenes modernos que el aragonés frecuenta durante su etapa sevillana. Todos compartían sus intereses y la fascinación por las noticias que les llegaban del norte de Europa y de Francia y ante ellos leyó Llanas algunos cuentos muy celebrados²⁶. Desde agosto hasta noviembre de 1897 el joven farmacéutico disfruta de una comisión de servicios en Granada²⁷, pero el 29 de enero de 1898 se le asigna un nuevo destino: el Laboratorio Central de Medicamentos del Ejército, en Madrid, donde se constata su presencia desde principios de ese mismo año²⁸.

En la capital se desenvuelve la carrera literaria de José M^a Llanas Aguilaniedo. Los indicios de su rápida adaptación a la vida madrileña son variados. Continúa trabajando en el ámbito de la psicología social y la criminología y profundiza en el tema del alcoholismo que había comenzado a abordar en Sevilla²⁹. Con ese propósito se integra en la Sección de

²⁴ Como expresa de manera clara Isabel Clúa:

La obra de Llanas, pues, es un corpus donde se cruzan términos, intereses y orientaciones aparentemente contradictorios, como ya en su momento percibieron sus contemporáneos, por ejemplo, el también novelista Felipe Trigo [. . .]. Hay que matizar [. . .] la excepcionalidad de Llanas radica en la intensidad de su contradicción y no en la contradicción misma, pues la contradicción entre cientifismo e idealismo, entre la objetividad del positivismo y una sensibilidad desatada, permean toda la cultura de la época (en Llanas, 2014a: viii).

²⁵ Broto insiste en que la variedad de fuentes que inspira el libro es, tal vez, su aporte más valioso: “La originalidad de Llanas Aguilaniedo al sentar las bases de su arte radica en la intuición puntual del novísimo espíritu que el ambiente internacional servía ya en bandeja y en la sistematización rigurosa de todos sus componentes, con base sobre todo en la psicología moderna” (1992: 133-134).

²⁶ Entre esos amigos ocupa lugar especial Pedro Balgañón, quien acabará siendo el dedicatario de su tratado de estética.

²⁷ A donde llega en busca del exotismo de sus ruinas y de la belleza de un paisaje que lo impresionaría profundamente, suscitando en él ese estado de ánimo decadente sobre el que tanto había teorizado. Los textos que escribe en esas semanas, en particular los de la serie titulada *Impresiones*, revelan su acercamiento emocional a unas tierras cuyo pintoresquismo lo encandila (Broto Salanova, 1992: 168-173).

²⁸ Solo volverá a Andalucía durante una breve estancia en Cádiz ente noviembre de ese mismo año y enero del siguiente, aunque prolonga durante un tiempo el vínculo con sus amigos mediante sus crónicas en *El Porvenir* sobre las novedades culturales de la capital (Broto Salanova, 1992: 187). El éxito de *Alma contemporánea* y sus crecientes compromisos parecen impedir que el contacto asiduo se mantenga.

²⁹ De sus años sevillanos son dos trabajos: *Resumen de los trabajos realizados en el congreso Antropológico-criminalista de Ginebra* y *El alcoholismo en Sevilla*, publicados respectivamente en Sevilla en 1897 y Madrid 1898. A poco de llegar a la capital, decide participar en el “IX Congreso Internacional de Higiene y Demografía”, celebrado del 10 al 17 de abril de 1898 (Calvo Carilla, 1990: 33). Su interés por la materia hace probable que asistiese también dos años más tarde, en agosto de 1900 a la décima convocatoria de dicho

Ciencias Morales y Políticas del Ateneo, en estrecha relación con Constancio Bernaldo de Quirós³⁰. *La mala vida en Madrid*, editada en 1901, es el logro más significativo de ese tándem, un estudio de la marginalidad madrileña y su amplia casuística, vista como consecuencia esperable de la degeneración moderna³¹.

Ese estudio antropológico es, no obstante, posterior al tratado de estética que catapultó a Llanas hacia una corta notoriedad. *Alma contemporánea* sale a la luz en 1899 y tiene una excelente acogida (Calvo Carilla, 1989: 99-100 y 1990: 49-51; Broto Salanova, 1992: 205-208; Suárez Miramón, 2006: 110)³² en reconocimiento al trabajo concienzudo del joven, que demuestra manejar con gran soltura una amplia bibliografía extranjera y estar al tanto de las tendencias artísticas más en boga en el resto del continente³³. Por ello, Ana Suárez Miramón considera la obra exponente de cómo vivieron los artistas españoles más inquietos y comprometidos de aquellos años las contradicciones intelectuales frente a las que los ubicaba el nuevo siglo (2006: 111-119)³⁴. Ética y estética se aúnan en el pensamiento de

congreso en París puesto que hay constancia de que en ese tiempo viajó a Francia (Broto Salanova, 1992: 196).

³⁰ Y con el magisterio de Rafael Salillas, “prestigioso criminólogo que intentó aplicar las ideas de Lambroso a la explicación del fenómeno de la criminalidad y a la racionalización del sistema penitenciario español” (Calvo Carilla, 1990: 34).

³¹ Los autores siguen de cerca el modelo de un libro similar sobre Roma de Nicéforo y Sighele -discípulos de Lambroso-, inspirador de trabajos similares sobre otras grandes urbes europeas (Entrambasaguas, 1967: 1124). Tanto Calvo Carilla (en Llanas Aguilaniedo, 2002: cxvi) como Broto Salanova (1992: 255) relacionan el libro con el impulso regeneracionista que impregna el compromiso de la intelectualidad española en el cambio de siglo. Es interesante revisar los comentarios adicionales de Justo Broto sobre la distancia ideológica que había entre los dos autores e insistir en su frecuente apelación a la literatura para ejemplificar las situaciones descritas.

³² Entre otros, celebran la obra Clarín -uno de los críticos más severos de la época- y el ya reconocido Rubén Darío. Con ambos había tenido trato personal el joven farmacéutico, al igual que con la condesa de Pardo Bazán con quien habría intercambiado algunas cartas que darían cuenta de su amistad, pero hoy están perdidas.

³³ Calvo Carilla diferencia en el texto dos partes: los seis primeros capítulos, centrados en un análisis de la literatura actual -cuyas fuentes revisa el crítico en 1990: 38-42- y los seis restantes, en los cuales el autor pronostica hacia dónde va a avanzar la escritura en un futuro próximo y desarrolla su teoría sobre el *emotivismo* (1989: 101). En opinión de Broto, este era el objetivo principal del autor, sin embargo resultó menos interesante para la crítica que la visión panorámica del estado actual de una serie de cuestiones relativas a la actividad artística: “el tratado exhibía un muy completo conocimiento de las tendencias literarias del momento, transmitía las preocupaciones que la crítica extranjera venía planteando en torno a la estética, la moralidad, la función y, sobre todo, el estado clínico del alma artística y de su expresión en aquel *fin de siècle*” (en Llanas Aguilaniedo, 1991: xx). Calvo Carilla insiste, no obstante en considerar que: “el mayor interés de *Alma contemporánea* reside en su propuesta de una nueva estética acorde con los tiempos modernos. Su *emotivismo* es la mayor aportación del libro y la más genuinamente modernista” (1990: 42).

³⁴ De esa manera el libro queda bien contextualizado dentro del Modernismo, como ejemplo de los esfuerzos de otros muchos modernos de la época por asimilar las propuestas renovadoras que les llegaban del extranjero, muy especialmente de Francia, como estaban haciendo sus colegas latinoamericanos. Trascendiendo el acento que ponen otros estudiosos en su asimilación de las tesis de Nordau y Lambroso y en la asunción del discurso médico para ejemplificar los problemas de la sociedad y del artista contemporáneo (Clúa en Llanas Aguilaniedo, 2014a: ix-xv; Del Pozo, en Llanas Aguilaniedo, 2014b: xiii-xvii) -útiles para el análisis de los tipos que protagonizan las novelas emotivas de Llanas, pero insuficientes, creemos, cuando se pretenden analizar elementos como el espacio-, Suárez Miramón afianza la posición de nuestro autor en el movimiento modernista hispano, más heterogéneo de lo que muchas veces se ha dado a entender. A la luz de sus

Llanas con un impulso renovador similar al que se ha venido adjudicando a los noventayochistas. El optimismo con que vislumbra la posibilidad de superar el *mal du siècle* mediante un nuevo modo de pensar basado en la expresión natural de las emociones es digno de tenerse en cuenta. Por esa vía se abre un camino de ascenso espiritual, un nuevo misticismo, que permite el alcance gozoso de la Belleza³⁵, aprehensible a través de las sensaciones³⁶. De ahí se deriva su defensa de la interrelación entre todas las artes, anclada en los hallazgos de artistas de diversas disciplinas en las últimas décadas del XIX. Todas coadyuvan a la explosión sensorial que él reclama aunque ese arte polifónico, ideal y universal requiere de creadores ideales, capaces de encontrar y trasladar cada una de las emociones que les asaltan en el día a día, en el fluir sencillo de la cotidianidad (“artistas verdaderos, nacidos para ver y apreciar lo bello en todo cuanto les rodea” (Llanas Aguilaniedo, 1991: 147)³⁷ que trabajan para un lector también ideal, pertenecientes ambos a una aristocracia de espíritus en continua búsqueda de lo sublime (Calvo Carilla, 1990: 44). Esa literatura de *emotivos* es “la más en consonancia con el espíritu de la época, impresionable e hipersensible en grado sumo” (1991:157) y su breve novelística intentará dar buena cuenta de ello.

argumentos, sorprende la rotundidad con que Broto Salanova afirma: “*Alma contemporánea* puede considerarse un libro positivista, aunque habría que matizar en qué grado” (en Llanas Aguilaniedo, 1991: xxix), aunque la reconstrucción minuciosa que efectúa de su proceso de escritura atenúa esa información. Subrayemos el poso europeo y, sobre todo, francés del libro, recibido a través de fuentes directas o indirectas -la influencia de Pompeyo Gener también opera a ese nivel- y cuya inspiración no era siempre positivista (Broto recuerda cómo Llanas envía un ejemplar al *Mercure*, donde se le dedica un comentario muy elogioso (en Llanas Aguilaniedo, 1991: xxviii)). Lo que el lector percibe con claridad desde el arranque mismo de la obra es el empeño habitual del aragonés por aplicar un método científico y argumentar, de acuerdo con él, concienzudamente sus afirmaciones.

³⁵ Que interpreta a la manera clásica, desviándose -en relación con la cuestión abordada en la cita anterior- de quienes la contaminan incorporándole elementos que le resultan completamente ajenos: “volvemos inconscientemente la vista hacia el Arte puro, el Arte natural, el de siempre, el que poco o nada tiene que ver con la ciencia, el que sienten ciertos espíritus creados para comprender en su más amplia manifestación esa armonía no estudiada, es *quid* difícil de definir que constituye la Belleza” (Llanas Aguilaniedo, 1991: 88).

³⁶ La identificación entre Belleza y Naturaleza es continua a lo largo del libro: “[escritores] que componen la nueva generación [. . .], viviendo como ascetas de la Belleza en pintorescas posesiones donde el arte se ha hermanado con la Naturaleza para producir efectos de un alto valor estético, cultivan el ideal e impresionan su espíritu con el espectáculo hermoso siempre, siempre dignificador y elevado de lo bello” (Llanas Aguilaniedo, 1991: 106-107).

³⁷ Desgranada con sus propias palabras:

la emoción que nos sorprende en la calle, en el templo y en el teatro, en los brazos de la amada, en las tranquilas intimidades de la vida de familia; esa emoción soberana que hace de la vida un semillero de goces y dolores refinados, basándose muchas veces en cosas nimias, frívolas y, al parecer, sin importancia; [. . .] en esa multitud de sentimientos desconocidos, de delicadezas e impresiones, sin nombre que en los tristes momentos en que el día muere y en las horas de abatimiento y depresión moral nos producen un cuadro, una escultura, un sonido, el éxtasis de las formas naturales inorgánicas, petrificadas en sus asientos seculares (1991: 157).

Con el éxito de este libro³⁸ se inicia la etapa también más exitosa de Llanas. Las críticas, que premian tanto sus ideas como la vehemencia con que las plasma, demuestran que su presencia era habitual en salones frecuentados por las figuras más significadas de su generación (Entrambasaguas, 1967: 1122; Calvo Carilla, 1990: 33-34). Pero quien desee rastrear la vida pública de nuestro autor en este tiempo debe repasar sus colaboraciones en la prensa. El *Boletín Farmacéutico*, *El Porvenir de Sevilla* o *La Andalucía* habían dado cabida a sus primeras contribuciones al género periodístico. El oscense participa ahora en otros medios, no solo españoles, donde manifiesta su punto de vista sobre cuestiones que le interesan o encuentra cabida para algún pequeño relato. Así, su firma aparece en cabeceras tan significadas como *Electra*, *Juventud*, la parisina *Revue d'Art Dramatique*, *Por esos mundos* -aquí, como veremos, rubricando textos de gran interés para nosotros-, *Nuestro tiempo* o *Vida Socialista*³⁹, entre otras muchas vinculadas a diferentes instituciones⁴⁰.

Durante esta década de intensa actividad intelectual, Llanas escribe también sus tres novelas y realiza algunos viajes dignos de consignar: sabemos que va a Francia en 1900, al Reino Unido poco después⁴¹ y, sobre todo, entre el 10 de marzo y el 1 de septiembre de 1904 -el tiempo que dura su nueva comisión de servicios, ahora en el Hospital Militar de la localidad- vive en Mahón, donde probablemente hubiese concluido su segundo gran relato y encontró el marco adecuado para el tercero (Broto Salanova, 1992: 356).

³⁸ Del que cabría resaltar otros aspectos relevantes como el lugar de la mujer entre todas las fuentes que pueden inspirar al artista, su defensa de un estilo sencillo y conciso, la reflexión sobre el papel de los intelectuales en un contexto que no les da justa cabida o su valoración puntual de obras y autores no solo literarios, sino también, por ejemplo, musicales. Detenernos en ello nos desviaría ahora de nuestro objetivo. Para un repaso rápido del asunto, a mayores de los trabajos que venimos citando, remitimos a Calvo Carilla (1989: 101-105), quien no duda en manifestar: “Pero, además, *Alma Contemporánea* posee un interés suplementario: el de explicar las claves del Llanas novelista” (105).

³⁹ El elenco de colaboraciones periódicas del aragonés que ofrece Broto Salanova (1992) se ha visto ampliado por las investigaciones más recientes de Del Pozo (2013a). También reseña diferentes cabeceras en las que Llanas interviene Suárez Miramón (2006), cuyo ensayo las dota de un sentido adicional como ejemplos significativos del auge de la prensa en el cambio de siglo y la importancia de esta en la difusión de los postulados del nuevo movimiento. A modo de introducción general al desarrollo del artículo periodístico - aunque sin mención expresa a nuestro autor- resultan muy didácticas las páginas con que presenta Gutiérrez Carbajo (1999: 23-34) una selección de textos pertenecientes a este género que arranca, precisamente, de la época que nos ocupa.

⁴⁰ Esta última publicación contiene, asimismo, la última muestra escrita del autor localizada hasta la fecha: un relato donde se narra un paseo por las afueras de Madrid que evoca algunas páginas del tratado de antropología criminal realizado con Quirós años atrás (Del Pozo, 2013a: 151-152).

⁴¹ Broto Salanova comenta las referencias imprecisas a esta estancia que parece haber dejado eco en *Del jardín del amor* (1992: 306).

Del jardín del amor sale a la luz en 1902⁴²; *Navegar pintoresco* habría sido acabada en Menorca, en marzo de 1904 (Broto Salanova, 1992: 334 y Entrambasaguas, 1967: 1124)⁴³; y *Pityusa*, por su parte, según Broto (1992: 356) y Del Pozo (en Llanas, 2014b: xvii), lo estaba en 1907⁴⁴. Pero las novelas de Llanas Aguilaniedo no contaron con el consenso de la crítica coetánea, según demuestra Broto Salanova (1992: 304-375); ni siquiera *Pityusa*, prácticamente desapercibida para los autores de reseñas literarias en los medios de la época. Su discurso no era acomodaticio; al contrario, muy meditado y con un trasfondo ideológico y científico que era preciso desentrañar, se alejaba de un público incapaz también de disfrutar con su peculiar estilo.

La biografía del aragonés empieza a llenarse de brumas a partir de 1908, fecha de su traslado a Santoña, quizás con el propósito de alejarse de la vida social y la incompreensión de la crítica. Desde entonces se suceden un -todavía no bien explicado- confinamiento en Bilbao y el salto a África: las Chafarinas, Marruecos, nuevo destino en Melilla en 1912. En 1916 se ordena su vuelta a la capital para ser tratado de una dolencia inespecífica en el Hospital Militar de Carabanchel. Permanece ingresado hasta que se dictamina su excedencia forzosa, confirmada al año siguiente. Con la baja en el ejército, vuelve a Huesca, donde transcurren los tres últimos años de su vida. Fallece el 24 de julio de 1921 en el domicilio familiar. Parece que en ese tiempo de oscuridad y sufrimiento el oscense intentó recuperar su carrera de escritor, pero ninguno de los supuestos intentos por lograrlo lo ha sobrevivido⁴⁵.

Así, la vida de José M^a Llanas Aguilaniedo transcurre entre la llegada al trono de Alfonso XII y la acumulación de conflictos de toda índole que desembocarán en la dictadura con rey -Alfonso XIII- del general Primo de Rivera, poco después de la muerte de nuestro autor. No es este lugar para recordar los episodios que evidencian la incapacidad de la Restauración para dar respuesta a los problemas de España, en constante aumento desde hacía casi tres

⁴² Es un año emblemático para la narrativa en castellano ya que en él publica -como quedó dicho en páginas anteriores- Valle-Inclán su *Sonata de otoño*; Pío Baroja, *Camino de perfección*; Unamuno, *Amor y pedagogía*; y Azorín, *La voluntad*. Calvo Carilla explica en ese contexto el significado de la primera novela de Llanas: “el relato ha sido depurado de toda ganga realista: lo que queda es esa constelación de emociones que el más insignificante estímulo objetivo proyecta hacia lo sublime. En esto precisamente consiste su modernidad” (1990: 35).

⁴³ Aunque por algún error inexplicado se publicó con fecha de 1903, que mantiene Clúa (en Llanas, 2014a: viii, xv y xxxiv). Si bien presta mayor atención al ámbito exterior de los personajes, la compleja psicología de los dos principales acaba por opacar el fondo urbano de la novela.

⁴⁴ Alba del Pozo encontró anuncios en algunos diarios de su inminente puesta a la venta durante ese mismo año. Joaquín Entrambasaguas, sin embargo, insiste en que esta no se produjo hasta 1908 (1967:1156).

⁴⁵ Broto Salanova se hace eco de los títulos legendarios de dos hipotéticas novelas, *La Ogresca* y *La Magdalena* que “hacen suponer aspectos diferentes de una misma temática. Andrés González Blanco veía a Llanas aferrado hasta el fin a un camino sin retorno” (1992: 375).

siglos⁴⁶. Sin duda alguna, para la generación de Llanas el acontecimiento de referencia es la guerra con los Estados Unidos, concluida con un vergonzoso tratado de paz firmado en París el 10 de diciembre de 1898 que sentenciaba el fin de nuestro otrora inmenso imperio colonial. La frustración de la confianza en una pronta victoria, alimentada por dirigentes ineptos e insensatos, exacerba la crisis sociopolítica y espiritual que sacude a la nación. No obstante, para atribuirle su justo significado es preciso enmarcarla en otra más amplia, la que acompaña al cambio de siglo en toda Europa. Es esta última la responsable directa de la aparición del Modernismo, un movimiento de amplias proporciones, superador de fronteras culturales e inicio de una nueva etapa de esplendor artístico en el mundo hispano. Tal es el ambiente que se respira en la capital cuando llega a ella el joven oscense. Durante sus años de estudiante universitario había entrado en contacto con ideas próximas al krausismo regeneracionista inspirador de quienes pergeñaban la idea de una Cataluña moderna y progresista en cenáculos cercanos a medios como *L'Avenç*, que le dieron pronto acomodo. Los atentados de 1893 y los procesos de Monjuich de 1896 acicatearon luego un catalanismo político más reivindicativo (Suárez Miramón, 2006: 212) cuyos avatares sigue Llanas desde la distancia que le imponen sus destinos como farmacéutico militar. Su integración en la vida social madrileña, por el contrario, coincide con el momento culminante del debate público sobre el aumento de las hostilidades en América y África y la catastrófica gestión de ambos conflictos. Su cercanía al institucionismo se estrecha a través de contactos con intelectuales que frecuenta en cafés o sociedades como el Ateneo y de colaboraciones en revistas que propagan sus ideas, como *Juventud* o el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* (Calvo Carilla, 1990: 34). Es la época en que trabaja con Quirós, confeso institucionista también, en la redacción de su tratado de criminología. Pero ética y estética se confunden no solo en sus textos, sino en los de Azorín, Baroja, Unamuno, Trigo, Valle... con quienes su nombre se codea en esas y, como queda dicho, otras muchas publicaciones.

Rubén Darío había realizado su primer viaje a España en 1892 con el aval de las críticas elogiosas de Valera al *Azul...* chileno de 1888. Su impronta en nuestras letras se mezcla con las noticias sobre la transformación que estaban experimentando en el resto de Europa todas las artes en los preliminares del cambio de siglo, formalizada en el discurso crítico de la época mediante una confusa yuxtaposición de etiquetas: parnasianismo, simbolismo, decadentismo, impresionismo.... Es Cataluña la avanzadilla de la renovación estética que

⁴⁶ Remitimos para un resumen interpretativo de esta etapa al ensayo de Ana Suárez Miramón (2006), que combina la contundencia de datos históricos analizados hasta la saciedad por especialistas de distinto signo con su eco en el tejido social de un país extenuado por el desgobierno.

nos alcanza en la última década del XIX. Financieros, comerciantes y banqueros enriquecidos se empeñan en embellecer Barcelona, baluarte de la modernidad. Cuentan con una pléyade de artistas -muchos de los cuales eran bien conocidos de Llanas (Rusiñol⁴⁷, Casas, Doménech i Montaner, Gaudí...)- dispuestos a propagar las nuevas ideas como signo de un también remozado catalanismo. La precocidad de Cataluña en el conjunto de España es puesta de manifiesto por la pluma de algunos contemporáneos comprometidos con el cambio de rumbo⁴⁸ y al frente de los cuales hay que situar al propio Rubén Darío⁴⁹. Poco a poco su actitud va imponiéndose, según refleja el debate que atraviesa en los inicios del XX la prensa de todo el país entre lo viejo (básicamente el Realismo) y lo nuevo (las corrientes venidas de los países del norte). Su intensidad llegó al punto que en 1900 la revista *Vida Literaria* planteó una célebre encuesta sobre la naturaleza del movimiento que ya se había denominado *Modernismo*. Entre las respuestas recibidas se eligió la de Eduardo L. Chavarrí (1975), quien, además de explicar los orígenes del término, cifra el arranque de la nueva corriente en la necesidad del artista contemporáneo de huir de un pragmatismo materialista con el que no podía identificarse (“No es precisamente una reacción contra el naturalismo, sino contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad”, 21-22). El concepto de *Modernismo* se ha movido, no obstante, siempre dentro de ciertos márgenes de ambigüedad que dieron durante un tiempo pábulo a un relato de la historia de nuestra literatura fronteriza entre el XIX y el XX escindido en dos corrientes contrapuestas: la modernista y la noventayochista, respecto a las cuales se ubicaba cualquier autor de renombre⁵⁰. Superado ese planteamiento, cabe considerar con Juan Ramón Jiménez que: “El movimiento modernista no [es una] escuela; bajo él caben todas las ideologías y sensibilidades” (1999:11). Por tanto, partiendo de su carácter abarcador de una época

⁴⁷ Un símbolo del modernismo catalán no solo por su obra pictórica, sino también por las reuniones de artistas en su casa de Sitges, que espolearon la exhibición en la ciudad condal de piezas de teatro y obras plásticas del norte de Europa, decisivas en la consolidación de la nueva estética en Cataluña (Suárez Miramón, 2006: 215).

⁴⁸ Suárez Miramón aporta citas muy ilustrativas de Menéndez Pelayo, del propio Llanas Aguilaniedo y de Rubén Darío (2006: 212-213).

⁴⁹ Como apuntábamos al inicio de esta monografía, en su calidad de corresponsal de *La Nación*, el nicaragüense escribe artículos que recogen sus opiniones sobre la vida española, destacando el empuje político, cultural y económico de Barcelona frente al atraso generalizado en el resto del país. Solo ahí veía espíritus abiertos a los cambios y artistas dispuestos a impulsarlos. *España contemporánea* (1901) está salpicado de textos muy interesantes en relación con este asunto (“En Barcelona”, “Madrid”, “El modernismo” -donde expresamente se mencionaba a Llanas-).

⁵⁰ No viene al caso aquí repasar los argumentos de quienes defienden el concepto de *Generación del 98*, en contraposición al *Modernismo*, hoy generalmente olvidados. Para su revisión rápida remitimos de nuevo a Suárez Miramón (2006) que abunda eficazmente en la necesidad de explicar toda la etapa con referencia a un único movimiento interartístico, abarcador de diversas tendencias y sensibilidades y proyección en el mundo hispánico de las también diversas propuestas venidas de diferentes latitudes a través de diferentes fuentes y vías de contacto.

marcada por una serie de circunstancias históricas y una crisis ideológica de calado internacional, es posible identificar dentro de él múltiples tendencias (“Direcciones del modernismo”, como decía Ricardo Gullón, 1971). Calvo Carilla observa, además, la existencia de matices regionales y, sin obviar casos como los de Andalucía o Cataluña (1989: 14), se detiene en el de Aragón, tierra de Llanas Aguilaniedo, cuya resistencia a ser instalado en un grupo concreto, también resalta. En efecto, como ya se ha repetido, el compromiso de Llanas era con una Belleza -con mayúscula- configurada a partir de las sensaciones y, en este sentido, resultan muy cercanos los asertos de *Alma contemporánea* a proclamas parecidas de, por ejemplo, Valle-Inclán: “La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad” (1975:18); o -de nuevo- Juan Ramón Jiménez en 1935:

Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza (citado por Ricardo Gullón, 1971: 30).

Es ahí donde el compromiso ético de los modernistas se aúna con el estético en una coincidencia que contradice cualquier empeño por reducir su historia a la de un grupo escapista e impermeable a los problemas de su tiempo, un tiempo que se prolonga, como mínimo, hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial. Por ello, Ricardo Serna afirma:

hay que contemplar el Modernismo como una actitud de rebeldía y lucha incruenta y hasta plácida, de anhelo de ruptura y cambio, que tiene su plasmación estética especial en la creación de arte [. . .] Una de las rebeldías de los modernistas o modernos la vemos con meridiana nitidez en la hartura y aborrecimiento de la mediocridad cultural y en la pretensión de romper con la trivialidad que invade lo llano, lo popular; y con la dejadez abúlica de las masas [. . .]. El modernista es, sobre todo, un inconforme. Y de esa inconformidad con el estado de cosas surge la vena regenerativa, tan patente y enérgica en algunos autores de la época. Es la decadencia la que provoca el surgimiento de la inconformidad; y de esta a la noción de un regeneracionismo indispensable y urgente, solo hay un paso. Y un paso natural, nada forzado en su origen. Es un reflejo intelectual, y como tal nace a manera de noble reacción frente a un panorama que evidencia patologías o males severos. [. . .] Casticismo, estética, refinamiento y exotismo, genialidad, cosmopolitismo, mezcla y revolución: todo se integra en el artista de la modernidad, en el creador militante, en el anarquista contemporáneo y altruista. El intelectual modernista es un inquieto, un inconforme que pretende cambios. En tal asunto se expresa Blanco Aguinaga, quien aprecia en el último tercio del siglo XIX un conflicto creciente entre la España tradicional, deseosa de cerrarse sobre sí para preservar las esencias, y la España de la renovación, tendente por el contrario a importar valores europeos y aires de modernidad (2012: 182-183).

A Llanas Aguilaniedo todas estas consideraciones le conciernen. Su estudio de estética era una invitación a la entrega confiada y optimista en brazos de los aires de cambio que soplaban desde el norte. No se conservan documentos concretos que permitan reescribir la historia de su amistad con Rubén Darío, pero que tuvieron una relación cercana al menos durante la etapa madrileña de nuestro autor es una evidencia que los artículos de *España*

contemporánea demuestran. El talante de ambos presenta también notables afinidades: una dedicación exigente y apasionada a la búsqueda del ideal, la Belleza, a través de la creación literaria y una participación activa en la vida social e intelectual de la época mediante una asidua presencia en la prensa periódica o foros de debate y reunión entre jóvenes comprometidos con la regeneración nacional. Al fin y al cabo, ambas eran caras de una misma moneda: protesta frente a las miserias de una realidad insoportable y defensa del arte como vía para superarlas. De ahí la pertinencia de juzgar a nuestro autor como perfecto paradigma de su tiempo y, en particular a *Alma contemporánea* como sucinto programa del Modernismo literario en España o, al menos, de una tendencia muy significativa dentro de su polifónico discurso.

2.3. Panorama bibliográfico sobre Llanas Aguilaniedo. Ediciones y líneas de estudio preferentes a día de hoy sobre su obra

A partir del cotejo entre la relación de las publicaciones de Llanas Aguilaniedo que ofrece Broto Salanova al final de su completo estudio (1992: 405-412) y de la más reciente de Del Pozo García, quien escoge los títulos imprescindibles en su edición de *Pityusa* (Llanas Aguilaniedo 2014b: xlvi) (última aproximación editorial, hasta el momento, al legado del autor), trasladamos un listado de sus trabajos más sobresalientes en orden cronológico de las primeras ediciones:

-*Resumen de los trabajos realizados por el último Congreso Antropológico Criminalista de Ginebra*. Folleto. Sevilla, Imprenta de Francisco de P. Díaz, 1897.

-“El alcoholismo en Sevilla. Contribución al estudio del alcoholismo en España”, *Actas y Memorias del IX Congreso de Higiene y Demografía*, tomo V, Madrid, 1900, 31-43.

-*Alma contemporánea. Estudio de estética*, Huesca, Tipografía de Leandro Pérez, 1899. Reeditada por Justo Broto Salanova en Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.

-“Correspondencia de fenómenos entre el alcoholismo agudo y el crónico”, *Anales del Laboratorio de Criminología*, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1900, 39-43.

-*La mala vida en Madrid. Estudio psico-sociológico con dibujos y fotografías del original*. Escrito con Constancio Bernaldo de Quirós. Madrid, Imprenta de B. Rodríguez Serra, 1991. Reeditada en edición facsímil en Madrid, Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2010.

-*Del jardín del amor (Novela)*, Madrid, Fernando Fé, 1902. Reeditada por José Luis Calvo Carilla en Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002.

-*Navegar pintoresco*, Madrid, Fernando Fé, 1903. Reeditada por Isabel Clúa en Doral, Stockero, 2014.

-*Pityusa*, Madrid, Fernando Fe, 1907. Reeditada por Joaquín Entrambasaguas en *Las mejores novelas contemporáneas*, Barcelona, Planeta, 1958 y Alba del Pozo García en Doral, Stockero, 2014.

Nuestro autor, además, efectuó algunas traducciones del italiano de Pietro Aretino, Nicéforo y Sighele, y Paolo Viazzi -esta última con Bernaldo de Quirós-⁵¹ y publicó numerosos artículos en la prensa periódica. Sin incluir ya los títulos, digamos que Broto Salanova especifica sus colaboraciones en los siguientes medios:

-*Boletín Farmacéutico*, Barcelona: cuarenta artículos entre mayo de 1892 y noviembre de 1896.

-*El Porvenir de Sevilla*, Sevilla, por “El viajero parlante”: veintidós títulos entre octubre de 1896 y marzo de 1899.

-*La Andalucía*, Sevilla, por “El viajero parlante”: dieciséis artículos entre mayo de 1897 y octubre de 1897.

-*El Correo de Andalucía*, Sevilla: un artículo publicado también en *La Andalucía* y *El Defensor de Granada*, en septiembre de 1897.

-*El Defensor de Granada*, Granada: dos artículos en septiembre de 1897.

-*La Hoja Literaria de El País*, Madrid: un artículo en mayo de 1899.

-*La Vida Literaria*, Madrid: un artículo en junio de 1899.

-*El Álbum*, Madrid: un artículo en junio de 1899.

-*Revista Nueva*, Madrid: tres artículos entre octubre y noviembre de 1899.

-*Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, Madrid: cinco artículos entre 1900 y 1901.

-*Electra*, Madrid: un artículo en 1901.

-*Juventud*, Madrid: cinco artículos entre octubre y noviembre de 1901.

-*La Alhambra*, Granada: un artículo en diciembre de 1901.

-*El Globo*, Madrid: un artículo en noviembre de 1902.

-*Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid: dos artículos en abril de 1902 y 1903.

-*La Lectura*, Madrid: un artículo en 1903.

-*La Correspondencia de España*, Madrid: dos artículos en julio de 1903.

Las pesquisas de Broto se completan con el hallazgo más reciente de Alba del Pozo García (2013a), de otros ocho textos recogidos en las siguientes publicaciones:

-*Révue d'Art Dramatique*, París: cuatro críticas teatrales entre 1902 y 1903.

⁵¹ La referencia bibliográfica completa puede verse en Broto Salanova, 1992: 411-412.

-*Por esos mundos*, Madrid: un artículo en 1905 y un cuento en 1907.

-*Nuestro tiempo*, Madrid: un artículo en 1904.

-*Vida Socialista*, Madrid: un artículo en 1911.

Sobre la repercusión en la crítica de la obra del oscense, de nuevo remitimos al documentado trabajo de Broto Salanova, quien en un apéndice titulado “Referencias críticas, menciones” (1992: 413-418), las clasifica por contenidos y obras. En páginas anteriores, a medida que va explicando el valor de los textos, incluye y comenta las de sus contemporáneos, notando una disminución gradual del interés por la escritura de Llanas a medida que desarrollaba su carrera como novelista.

Fue, sin duda, *Alma contemporánea*, el volumen que alcanzó mayor eco de los que publicó el farmacéutico en vida. En su introducción a la edición de este tratado singular, otra vez Broto Salanova destaca las palabras de Gómez Carrillo (en *La Vida Literaria*, Madrid, 1 de junio de 1899), Rubén Darío (dos artículos en *La Nación*, noviembre 1899), Clarín (en *Los Lunes del Imparcial*, 8 de mayo de 1899), González Carreño (en *La Opinión*, Madrid, mayo de 1899), Francisco Acebal (en *El Español*, en junio de 1899) o Joan Maragall (en *Diario de Barcelona*, en julio de 1899). *Revista Nueva*, *La España Moderna*, *La Ilustración Española y Americana*... se suman a los homenajes, que al año siguiente se verán engrosados con los del *Mercure de France* o la *Revue Blanche* (en Llanas Aguilaniedo, 1991: lviii-civ).

Por lo que respecta a las novelas, *Del jardín del amor* mereció la atención significativa de Emilia Pardo Bazán en un artículo publicado en *Helios* en 1904; sorprendida por el libro del joven autor, reconoce su voluntad renovadora (Broto Salanova, 1992: 327). *Navegar pintoresco* no tuvo gran repercusión: comentada por su amigo Quirós en *La Lectura*, en diciembre de 1904 y reseñada poco después, en 1905 por Alberto Insúa en *Nuestro Tiempo*, ambos entre la admiración y la reticencia (Broto Salanova, 1992: 353-356). Por lo que respecta a *Pityusa*, Broto solo encuentra una breve mención de Ramón M. Tenreiro, en *La Lectura* en 1908, incapaz de comprender la esencia del libro.

A partir de ahí, el nombre de Llanas y las referencias a su novelística van espaciándose. Fue Joaquín de Entrambasaguas quien lo redescubrió para el público lector del XX al incluir su última novela entre la serie de *Las mejores novelas contemporáneas*, que sale a mediados del pasado siglo. El estudio introductorio aporta datos hasta entonces inéditos que son el germen de las investigaciones de críticos posteriores capitaneados por Justo Broto Salanova, cuya tesis doctoral, revisada y editada en 1992, es ineludible en cualquier investigación actual sobre el aragonés. La tarea de reeditar su obra fue asumida en principio por el Instituto de Estudios Aragoneses (IEA), que ampara tanto el trabajo aludido de Broto como el estudio

más abarcador y generalista de José Luis Calvo Carilla sobre el Modernismo en la región (1989) donde Llanas Aguilaniedo tiene un lugar propio. El IEA presentó su plan de publicaciones de los textos de nuestro autor al frente de la de *Alma contemporánea. Estudio de estética*, preparada también por Broto en 1991 y llamada a ser primera de la serie. Cada una iría precedida de una introducción encargada a diversos especialistas, pero hasta 2002 no apareció el segundo título, *Del jardín del amor*, con aparato crítico de Calvo Carilla. A partir de ahí, hubo que esperar a 2014 para que saliesen nuevas ediciones de *Navegar pintoresco* -al cuidado de Isabel Clúa- y *Pityusa* -de Alba del Pozo y segunda contemporánea, teniendo en cuenta la de Entrambasaguas citada arriba-, pero lo hicieron desde la imprenta de Stockero, en los Estados Unidos. Por su parte, *La mala vida en Madrid*, el tratado de criminología firmado con C. Bernaldo de Quirós, fue divulgado en edición facsímil de la Asociación de librerías Lance de Madrid con prólogo de Javier Rioyo y epílogo de Eduardo Arroyo en 2010.

El IEA preveía también un volumen con los artículos y relatos breves de Llanas y otro con sus traducciones y demás textos; sin embargo, hasta la fecha, quien quiera acceder a ellos ha de seguir manejando versiones de la época en sus fuentes originales.

Llanas Aguilaniedo ha ganado presencia durante los últimos años en historiografía y crítica especializadas en la transición del XIX al XX. Nombres como los ya mencionados de Justo Broto, José Luis Calvo Carilla junto con otros como José Carlos Mainer o Ana Suárez Miramón revelan el interés creciente por reivindicar a este autor y ubicarlo en el contexto del Modernismo. Cumplida cuenta de esos aportes figuran en los apéndices bibliográficos que incorporan a sus cuidadas ediciones los estudiosos reseñados⁵²; sin embargo, como apuntábamos, faltan monografías que ayuden a la lectura profunda y completa de cada uno de sus relatos, desentrañando la complejidad de su entramado ideológico sin desestimar cuestiones de técnica narrativa que certificarían la valía del aragonés. Tampoco hay un estudio detallado de sus colaboraciones en prensa, distinguiendo entre artículos y pequeños relatos. Estos últimos abarcan un período de tiempo bastante más amplio que el de su novelística y con toda probabilidad su análisis la iluminaría. No obstante, los esfuerzos de críticos jóvenes y de gran solvencia abren interesantes caminos para dialogar con la obra de Llanas con el soporte de paradigmas nuevos como los

⁵² Broto (en Llanas Aguilaniedo, 1991: xcv-cvi), Calvo (en Llanas Aguilaniedo, 2002: 127-150), Del Pozo (en Llanas Aguilaniedo, 2014b: xlv-xlvii) y Clúa (en Llanas Aguilaniedo, 2014a: xxxi-xxxiii), los dos últimos más sucintos, ligados directamente a los aspectos de las dos últimas obras del aragonés que abordan en sus prefacios, planteados desde una línea similar de indagación. Todos tienen, además, trabajos menores (algunos incluidos entre la bibliografía que citamos al final) donde reinciden en la obra del farmacéutico.

proporcionados por los estudios de género, sociológicos o el análisis intertextual. Tesis doctorales como la de Gloria Cebrián (2010), centrada en la intercomunicación entre la obra de Llanas y la pintura, o la prolongada indagación de Del Pozo⁵³, Clúa, Calvo Carilla o Broto en el lugar que ocupa el discurso médico y decadente finisecular en la configuración de su universo narrativo están abriendo vías que se retroalimentan y permiten afirmar que el conocimiento de este aragonés singular está apenas iniciándose.

2.4. *Pityusa* en la narrativa de José M^a Llanas Aguilaniedo

José M^a Llanas Aguilaniedo publicó solo tres novelas, según queda dicho en páginas anteriores, respetuosas con las pautas -también ha quedado apuntado- de su *emotivismo*. Las tres responden a la idea del poema en prosa que en *Alma contemporánea* se considera signo de la época⁵⁴, con una acción adelgazada, un estilo moroso y preciosista que exprime los matices sensoriales de cada palabra y pobladas de seres superiores y degenerados, constreñidos por convencionalismos que los orillan. El lugar que ocupa la mujer en el modelo teórico de Llanas⁵⁵ justifica su protagonismo en estos textos: María de los Ángeles Pacheco y Pityusa, heroínas respectivamente de *Del jardín del amor* y de nuestra novela, responden al perfil de mujeres superiores que acuña la literatura entre siglos⁵⁶. Pero tampoco los masculinos se liberan de los estereotipos creados por el discurso finisecular de la

⁵³ Cuya tesis doctoral dedica ya sendos capítulos a *Alma contemporánea* y a *Pityusa* (Del Pozo García, 2013c).

⁵⁴ Sobre lo cual apunta Suárez Miramón:

Llanas mostró claramente [. . .] su preferencia por la prosa lírica, con independencia del género utilizado, porque expresaba los sentimientos del alma. Admiró sobre todo el poema en prosa por la síntesis a que obligaba (sugerencias de ambientes, emociones, psicología, vivencias). Seguía así la tradición iniciada por Baudelaire, y recogida por el resto de modernistas, especialmente por *Azorín* y Baroja en sus novelas (2006: 118)

⁵⁵ Concluye el capítulo XI de *Alma contemporánea*:

Como decía no ha mucho cierto autor: “Cada uno de nosotros lleva en sí el instrumento de sus propias alegrías y penas. La mujer es, sencillamente, el arco que hace sonar los diferentes violines con el timbre que a cada cual le es propio...”

El violín que mejor suene, el alma que mayores armonías pueda producir, será la que mejor logrará realizar la obra de arte sobre la base de la mujer y del amor (Llanas 1991: 233)

Junto con la naturaleza y la música, la mujer es para nuestro autor la principal fuente de la emoción artística y, aunque tiende a idealizarla, también la pinta en muchas ocasiones con tintes realistas o naturalistas (Suárez Miramón, 2006: 115-116). Su punto de vista en torno al papel de las féminas en la sociedad de su tiempo, objeto de un cada vez más ostensible debate público, queda explícito en “Eva futura”, publicado en *Juventud* en 1901 y muy crítico con el rol que la tradición cultural, sobre todo en nuestro país, les reservaba.

⁵⁶ Calvo Carilla (1992) se detiene con particular cuidado a revisar el caso de María de los Ángeles Pacheco, la heroína de *Del jardín del amor*, que él mismo edita. La filiación europea del personaje y la pluralidad de matices incorporados a su caracterización son en buena medida aplicables también a Pityusa. Alba del Pozo ha visto en la protagonista histórica y prostituta de la última novela de Llanas un valioso paradigma de las contradicciones que implica reescribir la degeneración, a menudo equivalente a feminización, sobre un sujeto femenino (2013b, 2013c y en Llanas, 2014b: xxvi-xxviii): elaborado a partir del discurso médico en boga sobre la histeria y la neurosis, el personaje se rebela frente a su destino de muñeca autómatas perfecta y desencadena el final trágico del libro.

degeneración: abúlicos, feminizados, decadentes e incapaces de dominar a mujeres que intentan retener o modelar utilizando en su provecho ciertos avances científicos, representan lo que Del Pozo denomina una “masculinidad en declive” (en Llanas 2014b: xxxviii), con la cual se cuestiona la pervivencia de determinados valores en el contexto volátil del cambio de centuria. No pretendemos realizar un análisis detenido de cada una para el que remitimos, por ejemplo, a la monografía de Broto Salanova (1992), quien ofrece un estudio panorámico de las tres incluyendo, además, referencias a las valoraciones que suscitaron en la crítica contemporánea. El apunte que ofrecemos a continuación solo persigue apuntalar la posición de *Pityusa* en ese corpus, antes de iniciar la lectura que nos hemos propuesto hacer de ella.

Del jardín del amor (1902) se publica tres años más tarde que el tratado de estética y, tal como Calvo Carillo resume:

ejemplifica cómo puede construirse una ficción en el terreno de las emociones, dentro de una moderna concepción que sacrifica gran parte del discurso narrativo y descriptivo tradicional para atomizarlo en momentos, en instantáneas del mundo objetivo, que tienen su correlato en la constelación de sensaciones que evocan en la protagonista (1989: 105)

La novela, en efecto, tiene una estructura fragmentaria, está saturada de referencias intertextuales a autores variopintos de acuerdo con lo que Entrambasaguas considera “una desconcertante selección” (1967: 1141) y se abre con una dedicatoria a Leopoldo Alas, fallecido un año antes de que el libro viese por primera vez la luz. Son significativas sus coincidencias con otras obras del mismo año, según comentábamos en la introducción: apenas hay acción y lo fundamental es trasladar el mundo interior de la protagonista, torturado, incapaz de encontrar acomodo en su entorno y víctima, en este caso, de un amor platónico e imposible hacia su única amiga, Catalina Coello. En particular, para Calvo Carilla, son palpables las afinidades con *La voluntad*, de Azorín: la construcción fragmentaria, el uso del monólogo, el tono de confesión, la herencia de Shopenhauer.... También se la ha parangonado con las *Sonatas* de Valle-Inclán por su complacencia en la percepción de que la vida se agota y en la sensación de melancolía que tal estado produce (Calvo Carilla, 1989: 106).

Para interpretar la historia son muy relevantes las páginas preliminares, donde el autor nos proporciona algunos datos sobre María de los Ángeles y la retrata física y psicológicamente. Como paradigma también ella de los seres degenerados que pululan por el arte finisecular, su hipersensibilidad la lleva del sufrimiento extremo a una “mística ascensión a las cumbres del refinamiento de los sentidos y de la cultura” (Calvo Carilla, 1989: 105). En ese trance parece trasladarse por momentos más allá de su propia conciencia, un ámbito de exploración por el cual se interesa la literatura de la época. El motivo del jardín,

tópico de todo el arte modernista, como tendremos ocasión de comentar, viene entonces a simbolizar la realidad íntima del personaje. Era fácil derivar a la hora de configurarlo en un exceso de preciosismo, pero Llanas Aguilaniedo, coherente con sus propios planteamientos teóricos, intenta evitarlo: su conocimiento profundo de la naturaleza, del mundo vegetal y zoológico con el que se había familiarizado en sus años universitarios y en la práctica asidua del excursionismo tan cara a los jóvenes de su generación (Calvo Carilla en Llanas Aguilaniedo, 2002: cvi) le permite acudir a un vocabulario muy preciso para, por ejemplo, describir las plantas, o los efectos de las variaciones lumínicas a lo largo del día. Sumadas a esa base las sensaciones sugeridas por otra amplia gama de términos e imágenes se logra configurar un escenario que simboliza con eficacia el mundo interior de la heroína, instalada muchas veces como un objeto más dentro de ese *hortus clausus* donde vive su pasión solitaria (Calvo Carilla en Llanas Aguilaniedo, 2002: cxi). En el estudio introductorio a la edición de la novela, Calvo subraya cómo, a pesar de que el término *jardín* anuncia su importancia desde el título, no es el único escenario novelesco, sino que se contrapuntea con otros interiores, decorados conforme al gusto burgués contemporáneo, o con la mención de lugares que ensanchan el horizonte espacial del libro, muy interesante a pesar de que no tiene la compleja construcción del de *Pityusa*, que nos ocupará enseguida.

Navegar pintoresco (1904) continúa en ciertos aspectos el texto anterior ya que gira en torno a las vicisitudes de Álvaro Pacheco, hermano de quien era protagonista de aquel⁵⁷, y reincide en la minuciosa descripción de las sensaciones, lo cual aleja a Llanas de los patrones del género novelístico habituales hasta principios de siglo (Entrambasaguas, 1966: 1148-1149). Calvo Carilla nota, con todo, un avance en la psicología de los personajes principales (1989: 107): Álvaro, cuya abulia solo reacciona ante estímulos exteriores; Berta, frágil y enfermiza en su hipersensibilidad⁵⁸. Isabel Clúa, por su parte, va más allá a la hora de cifrar las novedades de esta obra respecto a su precursora:

⁵⁷ Comenta sobre la relación entre ambos Isabel Clúa:

De hecho, las escasas referencias que *Navegar pintoresco* hace a la vida en común de los jóvenes dejan bien claro que Álvaro ocupa una posición pasiva y se deja llevar por el oleaje que alza la voluntad de María de los Ángeles; la estrechez del vínculo entre hermanos es tan intensa que se tiñe ligeramente de tonos incestuosos.

[. . .] la sombra de la hermana es justamente el motivo del ánimo abatido que invade a Álvaro en el arranque de la novela y que se va a desgranar con todo lujo de detalle pasando por la tópica del enfermo finisecular (en Llanas Aguilaniedo, 2014a: xvii)

⁵⁸ Su configuración psicológica, junto con la de los restantes personajes que, al igual que ellos, se integran en una variada galería de enfermos finiseculares (Clúa en Llanas Aguilaniedo, 2013a: xvii), es criticada duramente por Entrambasaguas:

[lo importante en la novela] está en las descripciones modernistas y en las sensaciones y estados del alma de los personajes que, como en *Del jardín del amor*, se nos dan con todo detalle, sin velar su tremenda angustia y su repelente realidad, ocupando páginas y páginas, tan deprimentes como difíciles de entender íntegramente en sus retorcidas interpretaciones psicológicas o, mejor dicho, psicopáticas; en los

En primer lugar, la acentuación de la parafernalia decadentista en el desenlace vital que desgrana la novela: como María de los Ángeles, Álvaro se recluye al final del relato en la misma finca rural, acentuando así el hiato entre su propia sensibilidad y el mundo que le rodea; sin embargo, en la reclusión de Álvaro se enfatiza el gesto del esteta y el refinamiento del dandi [. . .]. En segundo lugar, el formato diarístico de *Del jardín del amor* nos aboca, fundamentalmente, a la interioridad de su protagonista [. . .]. La presente novela, en cambio, abre la perspectiva y más que la exploración de un sujeto encontramos el esbozo de toda una galería patológica donde el carácter mórbido de Álvaro dialoga y se refleja en el de otros personajes, todo ello en el contexto de la urbe moderna (en Llanas Aguilaniedo, 2002: xvii-xviii).

Clúa resalta el contexto urbano como uno de los factores que influyen en la composición de Álvaro como héroe decadente. Broto Salanova explica los ecos de *La mala vida en Madrid* en la configuración de la capital por la que deambula el personaje, contrastando el centro burgués con el mundo bajo, cuyos habitantes habían analizado unos años antes el oscense y Bernaldo de Quirós (1992: 340-341). En uno de sus paseos descubre a Berta, joven provinciana a quien la ciudad irá transformando en paradigma de la feminidad estudiada con toda la parafernalia médica y biológica al uso por los teóricos de la degeneración.

El gusto de Pacheco por moverse en un ambiente artificial, encargando joyas simbólicas, experimentando con la jardinería, juntando obras de arte... parece un calco del Des Esseintes de Huysmans, prototipo de la decadencia que funciona como inspiración intertextual de Llanas (Clúa en Llanas Aguilaniedo, 2002: xxi). Los ambientes que genera en su entorno tienen un valor simbólico a ese respecto: los objetos, las flores, los muebles... invaden las escenas interiores en un contraste muy expresivo con las paisajísticas que se agolpan al final, cuando se recrean los retiros de Berta, por un lado, y su abúlico amante, por otro. El mismo jardín aragonés donde había penado su hermana es ahora lugar de apartamento para Álvaro, incapaz de hacer frente a la llamada natural de la paternidad. La noticia de la muerte de la muchacha le llega cuando está pertrechado en su cubículo artificial, rodeado de todo tipo de antiguallas y extravagancias de raro exotismo, entre las que están las coloridas vidrieras que abre al final para deslumbrarse ante la belleza de un extraño amanecer. El simbolismo de esa escena última es una suerte de cierre abierto, pero que parece apuntar hacia la supervivencia imposible de esta tipología de seres desorientados e inadaptados en el mundo real. El debate soterrado entre sensibilidades latina/norteña, naturaleza/artificio, campo-paisaje/ciudad, muy típico del discurso decadentista (Sáez Martínez, 2004) que va visibilizándose a medida que la trama avanza y será un mero anticipo del que suscita su última novela.

recovecos espirituales de los personajes, francamente patológicos; tocados de manías y de locuras que la psiquiatría ha diagnosticado sin la menor vacilación como morbosas (1967: 1149)

Pityusa (1907) es la tercera y, en efecto, última novela conocida de José M^a Llanas Aguilaniedo⁵⁹. En ella se cuenta la peculiar relación que sostienen tres personajes: la protagonista, una bella prostituta nacida en Ibiza, pero radicada en París; el joven Nikko, último y frágil descendiente de una familia menorquina de cierto abolengo; y su tío Tinny, hombre de mundo empeñado en darle una educación moderna en el extranjero, imprescindible para desenvolverse con soltura en ambientes reservados a los de su clase. Nikko conoce a Pityusa en la capital francesa y la persuade para que regresen juntos a Menorca. Sin embargo, en la isla la vida no resulta como la muchacha espera: se aburre y Tinny consigue arrebatársela a su sobrino. Pityusa descubre pronto el interés del viejo por transformarla en un artefacto sumiso, y, haciendo acopio de toda su energía, se alza contra él en un terrible episodio antes de partir nuevamente hacia Francia. No queremos anticipar aquí reflexiones que desarrollaremos enseguida, pero sí dejar constancia de su singularidad en el legado literario del oscense, quien alcanza con ella su madurez literaria. Como hace Entrambasaguas al incluirla en su selección *Las mejores novelas contemporáneas*, Calvo Carilla opina rotundo: “Sin exageración podemos situar esta novela entre las cumbres de la narrativa española del siglo XX” (1989: 107). Su superioridad sobre las anteriores estribaría en el logro de un “moderno clasicismo” que estaría en consonancia con lo que el oscense había defendido en *Alma contemporánea*. La trama sigue siendo muy escueta y el mundo sensorial alcanza auténtico protagonismo, pero en relación con un marco espacial mucho mejor definido que en las dos novelas previas. También los personajes resultan más complejos, encontrando, precisamente en el entorno que cobija y alimenta sus inquietudes un punto de apoyo para consolidar sus personalidades otra vez prototípicas del fin de siglo. Entre los tres se desarrolla lo que Del Pozo tilda de “triángulo clínico-amoroso” (en Llanas Aguilaniedo, 2014b: xx): en el discurso clínico de la degeneración hereditaria, la histeria y todo tipo de enfermedades sociales, de una parte, y el conocimiento del mundo natural que le proporcionaron sus estudios farmacéuticos, de otra, Llanas cree encontrar un lenguaje con el que expresar su visión de la crisis contemporánea. Sin embargo, poco a poco, ese soporte científico -aspecto muy original de su técnica narrativa- se revelará insuficiente para explicar toda la realidad, y lo llevará a acudir a la exploración de las sensaciones, a indagar en lo subjetivo, cuestionando implícitamente el poder de la ciencia como medio prioritario de conocimiento (Del Pozo García, 2013c: 336-390). De este modo se van tejiendo en el libro

⁵⁹ Sobre la fecha de la primera edición, existe alguna discrepancia. Optamos por seguir el criterio expuesto por Alba del Pozo que coincide con Broto a este respecto (Del Pozo García en Llanas Aguilaniedo, 2014b: xvii).

una serie de oposiciones en las que, como veremos, casi siempre se implica el espacio, configurado ahora con una complejidad inédita en la obra previa del oscense: siendo, en efecto, el paisaje menorquín, polivalente y estilizado en diferentes direcciones, el escenario principal y simbólico de referencia, mantiene un diálogo sostenido con otros muchos; quizás, el más prolongado sea el que establece con el París constantemente recordado por los protagonistas quienes, siendo hijos de la isla, marcharon a la capital francesa huyendo de sus atavismos y regresan sin ser capaces de encontrar el acomodo que sus personalidades degeneradas buscan. París es el icono de un cosmopolitismo idealizado y por él pasan todas las oposiciones que vertebran el viejo conflicto entre naturaleza/ artefacto que repunta con nuevos bríos en la cultura decadente.

La novelística de Llanas Aguilaniedo representa, pues, un viaje continuo en busca de la perfección. Su erudición científica, su esfuerzo por estar al cabo de las últimas novedades europeas en el terreno artístico e intelectual, su sentido crítico y su autoexigencia marcan una progresión ascendente en sus logros como narrador. Es difícil encasillarlo en una tendencia: ecos del naturalismo que le impide eludir situaciones crudas o comportamientos extraviados respecto al paradigma moral de la época, mirada de científico positivista sobre el mundo natural, discurso médico de la degeneración y la criminalidad, estetismo extremo para materializar a través de las palabras el sugerente e inaprehensible conjunto de las sensaciones que transmiten la experiencia íntima de la realidad. En definitiva, este hibridismo es el rasgo más característico de la modernidad, como ya dio a entender Ricardo Gullón cuando hablaba de *Direcciones del modernismo* (1971).

Broto apunta noticias de otras dos novelas supuestamente perdidas del oscense, *La Magdalena* y *La Ogresca*, pero no hay ningún documento que dé a esas suposiciones visos de verdad (Broto Salanova, 1992: 375-378). La pulcritud de su discurso, sinestésico y conciliador de todas las artes, no fue, sin embargo, entendida por sus contemporáneos, quienes lo encontraron, probablemente oscuro en su afán de precisión y por la complejidad teórica que se ocultaba tras unas historias rudimentarias en las que lo más importante ocurría en el interior de los personajes anómalos que las protagonizaban:

Raro vocabulario y raras y complejas imágenes, cuyo denominador común suele ser la alucinación de los sentidos, la percepción anómala de la realidad por unos seres fatigados por la herencia inteligente de los siglos. Escogió Llanas este modo de narrar, creyendo que copiaba fielmente la naturaleza y que así habían de sentirla sus diferenciados lectores. En ocasiones consigue con este procedimiento resultados sorprendentes y efectivos; en otras quizá resulta ociosa tanta singularidad expresiva, fatigosa para la mayoría de los lectores, aunque gusten estos de percibir la exasperante monotonía del cansancio que arrastran estas páginas; monotonía de las contemplaciones, de las imágenes, de los términos léxicos, al cabo repetitivos, como esas formas oníricas, recurrentes, que en cada novela asoman en los hervores cerebrales de la misma enfermedad (Broto Salanova, 1992: 389).

Pityusa queda así, sin otro rival, aupada a la categoría de novela definitiva de José M^a Llanas Aguilaniedo.

2.5. Tratamiento y significado del espacio en *Pityusa*

Tal como hemos explicado, el objetivo de este proyecto es hacer una aproximación a *Pityusa* a través del espacio, elemento omnipresente en la obra, vertebrador de su estructura narrativa y canalizador de aspectos íntimamente imbricados en el imaginario modernista que el creador del *emotivismo* suscribe. Necesitamos por ello ajustar un modelo de análisis que nos permita extraer conclusiones en las que forma y significado se alíen para ofrecernos a nosotros, lectores de inicios del XXI, una imagen fidedigna de la estética más moderna del anterior cambio de siglo y del *modus operandi* de un escritor que se instala plenamente en ella.

Pretendemos aprovechar tanto las aportaciones de la narratología como las de algunos teóricos interesados por la presencia de la subjetividad o de determinados constructos sociales en la creación de los espacios artísticos para descubrir la fórmula que permite a Llanas otorgarles un rango protagónico en su tercera novela. El comparatismo nos proporcionará luego el marco adecuado para valorar hasta qué punto, tras esos escenarios primorosamente dibujados, late el empeño de un joven escritor de principios del XX por promover una estética a la altura de los vientos de cambio que se respiraban en toda Europa. Nuestro referente fundamental será, invariablemente, el texto, dado que nuestra propuesta es, en definitiva, su relectura desde la perspectiva que proporciona el análisis espacial. Para aminorar el riesgo de caer en la divagación simplista o el análisis inconexo e insustancial, se hace imprescindible concretar algunos conceptos que iremos engarzando a lo largo de nuestro estudio y, por ahí vamos a iniciarlo.

2.5.1. Algunas bases teóricas para abordar el análisis del espacio en literatura

Comenzaremos por recordar que las reflexiones sobre el espacio como elemento fundamental de la estructura novelesca o narrativa de un texto perteneciente a tal tipología son inferiores en número a las que se ocupan del tiempo, del punto de vista, de las relaciones entre historia y discurso u otras cuestiones afines⁶⁰. Con todo, en los últimos años han

⁶⁰ De hecho, tal como resume Antonio Garrido, los esfuerzos por describir la singularidad de la narración suelen incidir en la mimesis de acciones y de hombres de acuerdo con los criterios propuestos por Aristóteles y los que con el transcurso de los siglos los fueron matizando o ampliando (2008: 11-16). Y subraya

aumentado los trabajos centrados en esta categoría narrativa y empeñados en poner de manifiesto su relevancia (Álvarez Méndez, 2010: 17). En efecto, las definiciones convencionales del término *novela* suelen incluir alguna referencia al escenario, lugar, espacio... en el que transcurre la peripecia que desarrollan sus personajes principales⁶¹, considerando que “es el soporte de la acción”, en palabras de A. Garrido (2008: 207)⁶². La aparente sinonimia entre etiquetas como las que acabamos de emplear (*lugar, escenario, espacio*) y la tendencia a emparejar espacio y tiempo cuando toca precisar términos como *novela, relato, narración* -los cuales también parecen a veces intercambiables- genera, no obstante, confusiones que querríamos eludir.

Conviene, en principio, aclarar qué entendemos por *espacio* cuando decimos que nos proponemos estudiarlo en el contexto de una obra adscrita a la categoría genérica de *novela*. El diccionario de la RAE revela que, aun tratándose de palabras polisémicas, *espacio, lugar, escenario* pueden usarse de manera indistinta y los académicos las alternan sin reparo⁶³ si necesitan precisar alguna de ellas. Es cierto que la primera suele tener un significado abstracto y abarca un campo de referencia más amplio mientras las otras dos apuntan hacia referentes con un grado mayor de fisicidad; pero ello no impide que los tres significantes se empleen frecuentemente como sinónimos en la lengua común. Hallar una definición del concepto *espacio* en manuales o estudios de crítica literaria no es, sin embargo, tarea fácil. Resulta paradigmático el esfuerzo que hace Mieke Bal⁶⁴ cuando especifica: “*lugar* [. . . es

expresamente Bal: “Pocos de los conceptos que se derivan de la teoría de los textos narrativos [. . .] se han mantenido tan vagos como el concepto *espacio*” (2009: 101).

⁶¹ Carmen Becerra insiste en este hecho y reivindica a partir de él la necesidad de profundizar en la importancia del espacio tanto en los análisis literarios como al hablar de narraciones filmicas (2002: 25). A modo de ejemplo, citemos a Darío Villanueva: “Una definición elemental de novela sería la de un relato en prosa que narra lo que pasa a unos personajes en determinados momentos y lugares” (1988: 25). A su vez, de manera más prolija, López Casanova y Alonso recogen en su manual: “La novela, o el cuento, es un *discurso* que contiene una *historia*, es decir: 1. Una organización determinada de materiales lingüísticos (*discurso*), y referencia de un complejo humano en un marco espacio-temporal (*historia*) [. . .] El complejo humano representado es variado [. . .] representa una realidad [. . .] que se enmarca en dos ámbitos de representación: un espacio concreto o figurado, y un tiempo histórico u objetivo” (1982: 427).

⁶² Aunque con el avance de su estudio, Garrido supera esta afirmación cuando dice: “[la acción narrativa] evoluciona a medida que se van produciendo desplazamientos en el espacio, ya que lo característico del espacio es su historicidad [. . .] el espacio es mucho más que el mero soporte o el punto de referencia de la acción; es su auténtico propulsor” (2008: 210). Insiste en ese sentido María del Carmen Bobes: “Entendemos, pues, que el espacio es con el tiempo, los actantes y las funciones, uno de los elementos estructurantes de la sintaxis narrativa. La acción (sea funcional o no) implica personajes y tiempo, pero también espacio. El personaje se concreta como sujeto de acciones, situaciones o atributos en el tiempo y en el espacio” (1985: 202-203).

⁶³ “**espacio** (. . .) 1. Extensión que contiene toda la materia existente (. . .) 4. Capacidad de un terreno o lugar” (<http://lema.rae.es/drae/?val=espacio>); “**lugar** (. . .) 1. Porción de espacio. 2. Sitio o paraje” (<http://lema.rae.es/drae/?val=lugar>); “**escenario** (. . .) 3. Lugar en el que ocurre o se desarrolla un suceso” (<http://lema.rae.es/drae/?val=escenario>).

⁶⁴ Después de incidir en que: “Los *lugares* en los que suceden los acontecimientos pueden llevar también a la formación de una estructura” (2009: 32).

o] se refería a la posición geográfica en la que se situaba a los actores, y en la que tenían lugar los acontecimientos [. . .] Estos lugares, contemplados *en relación* con su percepción reciben el nombre de espacio” (2009: 101)⁶⁵. Y, en esa misma línea, insiste Weisgerber: “L’espace du roman n’est au fond qu’un *ensemble de relations* existant entre les lieux, le milieu, le décor de l’action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l’individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part” (1978: 14). Ambos ejemplos expresan la relación entre *lugar* y *espacio* como un salto de lo concreto, geográfico y objetivo (el lugar) a lo abstracto, mental y subjetivo (el espacio), y revelan la dificultad de precisar qué es en realidad el espacio narrativo; como apunta De Juan Ginés, en vez de una definición nítida del concepto, suelen ofrecerse aclaraciones sobre la relación que se establece entre ese y otros elementos de la estructura narrativa (2004: 16), lo cual, bien es cierto, basta para justificar la importancia que adquiere dentro de aquella (Becerra, 2002: 26)⁶⁶.

Si, como acabamos de comentar, es difícil dar con una explicación inequívoca del *espacio* en literatura, no lo es menos trazar su tipología. El criterio que se aplique a su análisis resulta decisivo para optar por una u otra clasificación de los espacios narrativos. De Juan Ginés sigue a Zoran y estructura el espacio ficticio en tres niveles: topográfico, cronotópico y textual para fijar un modelo que facilite su estudio sistemático sin necesidad de establecer una taxonomía (2004: 34-55); sin embargo, incluye ideas de teóricos como Chatman o Lotman que sí parecen diferenciar entre unos espacios y otros de acuerdo con las funciones que desempeñen dentro del texto. Haciéndose eco de esta ambigüedad correlativa a los múltiples intereses que pueden guiar los estudios espaciales, A. Garrido resume y generaliza de manera conveniente para nosotros:

Las dimensiones y cometidos del espacio literario son múltiples y todos ellos justifican su existencia a partir del tejido verbal que lo constituye [...]. Así, pues, se pueden distinguir diversos tipos de espacio dentro del espacio literario: único o plural, presentado vagamente o en detalle, espacio sentido o referencial, contemplado o imaginario, protector o agresivo, de la narración y de lo narrado, espacio simbólico, del personaje o del argumento, etc (2008: 210)

Así, el análisis complementario de la forma-presentación del espacio literario y del significado que este adquiere en la sintaxis narrativa proporciona una base de datos sobre la

⁶⁵ De Juan Ginés, a su vez, matiza: “Los lugares son localizaciones exactas, bidimensionales o tridimensionales como casas, ciudades, selvas, países” (2004: 67). Coincide en lo básico con el planteamiento de María del Carmen Bobes, quien recuerda: “Desde un punto de vista ontológico, el espacio se considera, desde Aristóteles, como el «lugar» físico en que se sitúan los objetos y personajes percibidos” (1985:196).

⁶⁶ Seguir esa línea requeriría de un trabajo más prolijo y minucioso del que nos proponemos hacer aquí, pero remitimos de nuevo a De Juan Ginés para recordar de manera rápida las interconexiones entre el espacio y otros elementos de la estructura narrativa como el tiempo, la trama y los personajes (2004: 22-27).

cual es posible asentar una tipología que adquiriera sentido en el contexto del análisis interpretativo de cierto texto. Porque, como dice Garrido, no puede olvidarse que cada espacio novelesco está constituido por un “tejido verbal” concreto y diferenciado, algo que abunda en las únicas notas generalmente admitidas como determinantes para configurarlo: la subjetividad y un imprescindible componente lingüístico. La incidencia de la “percepción” en aquel proceso fue puesta en evidencia por Bal y había sido también subrayada por Weisgerber⁶⁷ quien, antes de afirmar su carácter verbal (“cet espace romanesque (. . .) il n'existe qu'en vertu du langage (. . .) évoqué par la seule entremise de mots imprimés, se construit comme objet de la pensée” (1978:10), apunta cómo la presentación novelesca del espacio traduce “l'attitude de l'homme devant son milieu physique” (1978: 10) y lo hace con palabras que suman sus matices para trasladar una experiencia individual de manera distinta a como lo hacen otras disciplinas científicas o artísticas⁶⁸. Por eso estos dos aspectos, su carácter verbal y subjetivo, son recurrentes en los estudios espaciales y han de serlo también en este trabajo. El primero parece sugerir la necesidad de atender a cuestiones de estilo; el segundo, al foco desde el que se efectúa la narración⁶⁹.

2.5.1.1. La focalización del espacio

Como es sabido, la palabra *foco* y su derivada *focalización*⁷⁰ remiten al enjundioso problema del punto de vista, centro predilecto de atención para teóricos y novelistas desde el siglo XIX (Villanueva, 1988) y uno de los ámbitos donde los estudios contemporáneos sobre la narrativa han profundizado con más ahínco. También es cierto que la mayoría de ellos suelen gravitar en torno a las relaciones discursivas entre narrador y personaje,

⁶⁷ Y, poco después, por María del Carmen Bobes:

El espacio, como el tiempo, puede entenderse como una categoría gnoseológica que permite situar a los objetos y a los personajes por referencias relativas. Es también un concepto que se alcanza mediante percepciones visuales, auditivas, táctiles y olfativas. El conjunto de las sensaciones se ha codificado en cada cultura y constituye un repertorio con el que se crea la noción de espacio, o al menos la de extensión (1985: 196).

⁶⁸ Es en ese factor subjetivo, y con la ayuda de la Psicología, en el que basa Gaston Bachelard su conocido análisis de lo que él mismo denomina “espacio feliz” y lo justifica añadiendo: “el espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente, entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación” (2000: 22).

⁶⁹ Ya que el individuo -de acuerdo con Weisgerber- proyecta sus ideas, preocupaciones y sentimientos sobre el espacio, hasta conferirle en ocasiones un valor simbólico:

On disait jadis qu'en poésie, le paysage est un “état d'âme” (. . .) ce clihé romantique (. . .) se révèle plus juste que jamais, à condition d'entendre par là les idées et sentiments, les impulsions plus ou moins conscientes ou inconscientes qui s'incarnent, Dans le récit, sous la forme (. . .) de relations spatiales -tout aussi fictives- entre ces personnes et ces choses et, surtout, entre toutes celles-ci et celui qui les représente (Weisgerber, 1978: 18).

⁷⁰ Utilizada por Genette para evitar las ambigüedades que, según él, implicaban otras tipologías sobre el punto de vista anteriores a la suya (1972 : 205).

obviando la incidencia de aquel en otros elementos de la narración como el espacio, que aquí nos ocupa. Por ello necesitamos adoptar un modelo que nos ayude a explicar el impacto que la perspectiva -empleamos el término en un sentido convencional- tiene en la dimensión espacial de *Pityusa*.

Entre los estudios más difundidos sobre el punto de vista se encuentran propuestas señeras como las de Friedman o Genette, que han sido revisadas en los últimos años por autores como María Isabel Filinich (2013: 75-80)⁷¹, quien discute sus criterios taxonómicos y especifica algunas de las limitaciones que lastrarían su eficacia⁷². Aun reconociendo el rigor puntilloso de su planteamiento, optamos por seguir aquí el de Mieke Bal (2009), sencillo y eficaz -como subraya Carmen Becerra (2002)- si se habla de focalización espacial.

Bal -quien insiste en la necesidad de separar “la visión a través de la cual se presentan los elementos por una parte, e identidad del cuerpo/ grupo que verbaliza esa visión por la otra” (108)- define el término *focalización* como “la relación entre la visión y lo que se «ve», lo que se percibe” (108)⁷³ y a partir de ahí remarca la importancia de diferenciar el *focalizador* del *objeto focalizado*. El primero es en realidad “el punto desde el que se contemplan los elementos” (110) y puede corresponder a un personaje que forme parte de la historia o permanecer fuera de ella. En un relato pueden intervenir diversos focalizadores⁷⁴

⁷¹ Comenta a ese respecto:

El tratamiento del problema de la perspectiva en la tradición de los estudios literarios ha sufrido una drástica restricción de su dominio, reduciéndolo, en la práctica, a la capacidad del narrador de acceder a la conciencia del personaje, como si, de una parte, aquello que pudiera ser puesto en perspectiva solo fuera la conciencia del personaje (y no, por ejemplo, el espacio, el tiempo, los sistemas de valores) y, por otra, como si aquel que pudiera llevar a cabo tal tarea solo fuera el narrador (74-75)

⁷² Frente a ellos defiende los aportes de Uspenski, Bal, Pimentel o Rabatel, más abiertos a considerar, por ejemplo, la diferente naturaleza de los objetos focalizados o la importancia de la perspectiva en textos y discursos no literarios. Desde la relectura crítica de unos y otros, Filinich desarrolla un modelo propio tomando como base la semiótica del discurso y la fenomenología de la percepción y se muestra inflexible a la hora de distinguir entre “la fuente enunciativa de la perspectiva” y “la fuente vocal del discurso” (2013: 81), algo en lo que no siempre se había incidido. Genette es quien pone en evidencia esa distinción, pero, por ejemplo, Bajtin había construido su importantísima teoría sobre el dialogismo y la polifonía textual sin contemplarla: “en Bajtín voz y perspectiva están indisolublemente unidas y precisamente toda su concepción sobre la comunicación discursiva tiende a reforzar la alianza entre la expresión verbal y una posición asumida” (Filinich, 2013: 77). El planteamiento de Filinich es rotundo: “Para mantener ese deslinde el concepto de *observador* resulta imprescindible: hablar y observar son funciones diversas y aunque en el discurso puedan ser llevadas a cabo por una misma figura del relato solo mediante su separación es posible sacar a la luz toda la potencialidad de sentido de la puesta en perspectiva” (2013: 81).

⁷³ Y defiende su uso en lugar de *perspectiva*, el cual le resultaría muy próximo, pero presenta la desventaja de referirse tanto al narrador como a la visión que este ofrece sin que haya dentro de su familia léxica ni un verbo para indicar la acción ni otro sustantivo para aludir a quien la ejecuta.

⁷⁴ Sin alargarnos en este punto, recordamos que Bal arranca la descripción de su sistema narrativo diferenciando entre *fábula*, *historia* y *texto*: “Un *texto narrativo* será aquel en que un agente relate una narración. Una *historia* es una fábula presentada de cierta manera. Una *fábula* es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan” (2009: 13). Su propuesta de análisis se vertebra en torno a esta diferencia y lo que concierne a la focalización es uno de los aspectos esenciales de la historia.

internos o externos, pero, de cualquier manera, “es importante determinar qué personaje focaliza qué objeto [. . .] porque la imagen que recibimos del objeto viene determinada por el focalizador. A la inversa, la imagen que un focalizador presenta de un objeto nos dice algo sobre el focalizador mismo” (Bal, 2009: 112)⁷⁵. Es interesante esta aseveración porque, además de subrayar la interconexión entre los elementos de la estructura narrativa, ensancha horizonte de un análisis convencional sobre el punto de vista, imbricándolo en una interpretación más completa del texto.

Aunque, en líneas generales, estas consideraciones parecen suficientes para alertarnos a la hora de revisar quién muestra el espacio en nuestra novela y cuál es su motivación para hacerlo como lo hace, encontramos de nuevo en De Juan Ginés una guía más precisa -en línea con el sentido específico de su investigación- sobre la *focalización espacial*, que: “se define como el ángulo en el que se sitúa el agente que presenta un espacio para dar cuenta de este último. Dicha competencia puede llevarla a cabo mediante la rememoración o la experiencia directa” (2004: 62-63). Al igual que hace Antonio Garrido cuando afirma que “la perspectiva del espacio se asocia estrechamente a la idiosincrasia y posición del narrador” (2008: 211), De Juan -quien remite a aquel para las aclaraciones terminológicas- defiende:

En términos generales, es el narrador quien se responsabiliza del discurso para la presentación del espacio, para lo que adopta un punto de vista desde el que comunicar lo que percibe desde la posición en que se encuentra. Con mayor o menor grado de objetividad, presenta la constitución del espacio eligiendo los atributos que considere necesarios para que él espacio cumpla su función dentro de la historia (2004: 61-62).

Según se argumentaba arriba, esto no impide que por diversas razones el narrador decida ceder el control de la narración a un personaje que “usa su competencia presentadora desde ángulos y actitudes muy diferentes. Puede expresar sus sentimientos o su disposición hacia el espacio al que accede, así como nombrar un espacio sin más, impidiendo que este quede calificado” (62). El espacio queda, pues, expuesto a cualquier manipulación por parte del sujeto que lo percibe, el cual está situado cuando lo hace en una determinada posición⁷⁶. Becerra advierte sobre las restricciones perceptivas o ideológicas que pueden pesar sobre un

⁷⁵ Es muy interesante para nosotros reparar en el ejemplo que añade enseguida Bal para ilustrar sus palabras, ya que acude a dos descripciones paisajísticas muy diversas y muestra al detalle cuánto del objeto focalizado y del focalizador se transmite a través de ellas, al tiempo que incide en la importancia de comprobar la distancia que hay entre ambos y en el carácter perceptible o no del primero. En la interpretación que realiza el lector de la visión que se le ofrece intervienen, además, otros elementos que pueden estar deliberadamente sugeridos o no por el focalizador. Recordar que este no solo informa, sino que, a su vez, dispone de medios para opinar o interpretar por cuenta propia es esencial para no confundir un análisis.

⁷⁶ Carmen Becerra, siguiendo a Rut Ronen, emplea el término *perspectiva* para aludir a la posición precisa desde la que se focaliza determinado objeto ficcional e incide en que, como esta puede variar, también pueden multiplicarse las focalizaciones que se efectúen sobre él (2002: 29).

focalizador⁷⁷ y señala: “Algunhas destas posición están marcadas explícitamente, outras, sen embargo, funcionan como principios subxacentes que poden ser descubertos” (2002: 29). Se comprende que cuando el focalizador es un personaje este se mueve en unas coordenadas espacio-temporales muy precisas que no condicionan al focalizador-narrador externo, quien, con todo, puede estar sujeto a otro tipo de limitaciones como la lógica de la situación o de la acción⁷⁸. Cada elemento inserto en la narración tiene asignado un papel dentro de ella y el espacio no es, en ese sentido, diferente: la función que se le asigne condiciona su presentación y guía la elección de los procedimientos que se usan para mostrarlo.

Todo este aparente excursus sobre la focalización nos devuelve, de este modo, al punto de inicio: nos conmina a revalidar el papel de la subjetividad en la composición de un relato; es imposible eludirla cuando se analiza cualquiera de sus elementos.

2.5.1.2. Del espacio del discurso al discurso del espacio

Lotman inicia sus reflexiones sobre el espacio artístico considerando que cualquier objeto o, incluso, concepto que el ser humano sea capaz de imaginar tiene un carácter espacial (1978: 270). En consonancia con ese principio, Bal revisa los elementos que integran lo que ella denomina *fábula*⁷⁹ insistiendo en que todos los sucesos ocurren en un lugar y cualquier lector lo compone mentalmente mientras sigue la peripecia narrativa (2009: 50-51): imagina una escena y ha de situarla en alguna parte, con independencia del carácter más o menos fantástico de la acción. El espacio, en tanto que elemento constitutivo de la narración, es, pues, una construcción ficticia capaz de evocar el mundo real (Garrido, 2008: 208). Si bien su carácter lingüístico y subjetivo lo sitúan en el ámbito del discurso, con Bal y, sobre todo, Chatman, conviene diferenciar un *espacio de la historia* y otro propiamente *discursivo*⁸⁰. Respecto al primero puntualiza:

⁷⁷ En palabras de Darío Villanueva: “Resultaría ocioso [. . .] subrayar la sutil tiranía que la modalización -la visión y la voz- imponen al espacio descrito: solo conoceremos de él aquello que ilumine la perspectiva o perspectivas aplicadas” (1988: 25-26)

⁷⁸ Lo cual, eventualmente, podría imponer una determinada disposición de los lugares en aras de la coherencia narrativa. Desentrañar los factores que pueden condicionar al focalizador resulta, así, fundamental. Como dice Chatman: “Otra consideración importante es de quién es el sentido del espacio que se está representando. Dependemos de los «ojos» con los que estamos viendo: del narrador, personaje, autor implícito. ¿Estamos dentro o fuera del personaje? ¿Y en qué sentido «fuera»? ¿Completamente separados de él, a su lado, o cómo?” (1990: 110)

⁷⁹ “Una *fábula* es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan” (2009: 13). Ver nota 74.

⁸⁰ Para el crítico y profesor estadounidense, deben aplicarse a su análisis los mismos parámetros que se usan para el del tiempo: “Así como la dimensión de los sucesos de la historia es el tiempo, la de la existencia de la historia es el espacio. Y así como distinguimos el tiempo de la historia del tiempo del discurso, debemos distinguir el espacio de la historia del espacio del discurso” (1990: 103).

El espacio de la historia contiene existentes como el tiempo de la historia contiene sucesos. Los sucesos no son espaciales aunque ocurren en el espacio, las que son espaciales son las entidades que los realizan o son afectadas por ellos.

El espacio de la historia [...] En la narrativa verbal es abstracto y requiere una reconstrucción en la mente (1990: 103-104)

Siguiendo sus argumentos, es evidente que en las narraciones verbales los elementos que configuran ese espacio solo cobran existencia en la mente del lector a partir de las palabras y de la imaginación que con ellas se activa, son “proyecciones mentales” (1990: 109); por eso se dice que el espacio es abstracto, una construcción intelectual de la que es imposible extraer una visión estándar como la que propicia el relato audiovisual con sus imágenes analógicas. Dicha construcción se erige sobre la base de unos procedimientos retóricos o unos usos estilísticos a través de los cuales -como ya se ha dicho- se crea una determinada visión. Cuando, a propósito de una narración verbal, hablamos de retórica o de recursos de estilo, nos instalamos en el terreno del discurso. La totalidad del universo de la historia se reduce ahí, en el discurso, a un esquema fragmentado, metonímico, lleno de lagunas que solo puede cubrir un lector implícito competente (Becerra, 2002: 26)⁸¹.

Para Chatman, el espacio del discurso es en realidad un “*foco de atención espacial*. Es la zona enmarcada hacia la que el discurso dirige la atención del público implícito, esa porción del espacio total de la historia que se «comenta» o en la que nos centramos, según los requisitos del medio, a través de un narrador” (1990: 109-110). Este escoge la manera de presentarlo, que De Juan Ginés (2004: 76-81) -en sintonía con Bal (2009: 105-107)- explica, hablando de una *presentación explícita* (“cuando los objetos y realidades que forman un espacio determinado aparecen nombradas en el texto junto a una mayor o menor cantidad de información sobre sus atributos y características” (76), y una *presentación implícita* del espacio (“supone una extensión informativa que no aparece en el texto, por lo que debe inferirse a partir de él”, 77). Una pregunta obvia a partir de estas premisas pretendería concretar de qué medios se sirven las narraciones verbales para activar la imaginación de un receptor que no cuenta con el poder analógico de la imagen, signo básico de las audiovisuales. Chatman selecciona algunos procedimientos que le parecen particularmente rentables (1990: 110) y Lotman (1978: 271-272) hace lo propio al tiempo que introduce sus observaciones sobre la semántica del espacio. Pero lo que resulta evidente es que todos ellos se insertan en determinadas tipologías textuales y, entre ellas, por su mayor frecuencia, cobra singular protagonismo la descripción.

⁸¹ Citando a Ricardo Gullón, Darío Villanueva insiste: “hay que evitar la confusión del espacio de la historia con el espacio del discurso. Este es un espacio-verbal o espacio-metáfora” (1988: 25).

Luz Aurora Pimentel recuerda (2001: 15-26) cómo, de una forma u otra, todas las definiciones clásicas de descripción⁸² reivindican la capacidad de las palabras para convertirse en imágenes de las cosas, para representar el mundo mediante un proceso que exige su descomposición en una serie de elementos cuya traslación lingüística permite que podamos verlo y conocerlo. Con tal propósito, el narrador acude a diversos mecanismos que certifican la capacidad evocadora del lenguaje, su capacidad de suscitar una ilusión de realidad. Si bien describir es un ejercicio que puede aplicarse a cualquier objeto⁸³, resulta por eso particularmente rentable cuando se concentra en el espacio novelesco ya que, como dice Antonio Garrido, “crea el decorado de la acción” (2008: 136) y, además:

Siendo la representación del espacio un fenómeno estrechamente relacionado a la focalización [. . .] y al sistema de valores artísticos propios de una época, escuela o movimiento, no es de extrañar que el discurso descriptivo experimente continuos vaivenes no solo en cuanto al volumen y minuciosidad de la información aportada sino respecto a los materiales y normas que integran o regulan su constitución (228)

Es así cómo el análisis del espacio proporciona información fidedigna sobre las constantes artístico-culturales de la época en que fue concebido un relato y trasciende los límites del estudio narratológico convencional. Aunque no son las únicas fórmulas para explicitar el espacio, la *descriptio* y la *evidentia*, tan próximas y complementarias, son capaces de individualizarlo convirtiéndolo en un cruce de percepciones, motivaciones y opiniones (Bal, 2009: 107) que revelan matices esenciales para la interpretación última de una obra. Garrido proporciona ejemplos muy didácticos de las preferencias por una u otra técnica descriptiva durante el período de influencia de distintos movimientos literarios y resalta cómo, a partir del Realismo, la focalización, de un lado, y un eventual gusto por el lirismo, de otro, parecen marcar una frontera con las descripciones espaciales de etapas anteriores. El afán de exhaustividad, el detallismo, la yuxtaposición de notas o series enumerativas.... son recursos que se insertan en la *amplificatio* clásica, pero que dotan de nuevo protagonismo al espacio. Llanas Aguilaniedo se mueve en ese contexto y, según hemos adelantado, toma partido por las últimas tendencias de su tiempo. Nuestro estudio debería confirmarlo.

⁸² Para un repaso histórico de las más significativas, incidiendo en el peso de la retórica en su tipificación y desarrollo, puede verse Antonio Garrido (2008: 218-228), quien explica cómo evoluciona estrechamente relacionada siempre con la narración.

⁸³ En palabras de Bal: “Definiremos entonces la descripción como fragmento textual en el que se le atribuyen rasgos a objetos” (2009:135).

2.5.1.3. Sobre las funciones del espacio

Como apunta Carmen Becerra: “O estudio do espacio debe, de maneira indeludíbel, abordar a análise das súas función, que afectan tanto á estrutura sintáctica do texto (literario o filmico), coma á súa dimensión semántica, coma aos personaxes que o poboan” (2002: 32). En la misma línea, Antonio Garrido, por ejemplo, incide en la contribución del espacio a la coherencia y cohesión textuales, como soporte de las relaciones entre otros elementos de la estructura narrativa (2008: 215-218)⁸⁴. Pero el espacio sirve también para canalizar contenidos de índole ideológica o psicológica, en relación con valores sociales o individuales de los cuales puede convertirse en metáfora. Y si hablamos de personajes -como sugería Becerra-, proporciona un valioso mecanismo de caracterización ya que muchos espacios son proyecciones de los sujetos que deambulan por ellos y, en el contexto de la narración, llegan a contraponerse como los actantes que se les asocian. De este modo, el gran valor del espacio es su versatilidad y su capacidad de adaptación a los gustos e intereses de cada época (Álvarez Méndez, 2010: 18). Lejos de limitarse a ser el escenario por el que transitan seres de ficción y donde ocurren determinados hechos, adquiere en muchas ocasiones un papel protagónico y su función referencial se ve claramente trascendida por un significado simbólico que el lector intuye desde las primeras páginas del libro.

En tanto que lugar físico donde se desarrollan los sucesos y se mueven quienes intervienen en ellos, el espacio determina la sintaxis narrativa de una obra (“delimitada esta por la organización de los diferentes escenarios de la historia y de las relaciones establecidas entre ellos” (Álvarez Méndez, 2010: 23), aunque supera enseguida su dimensión topográfica para ayudar a interpretar el universo ficcional “pues contiene la historia de la narración y posibilita que el escritor enriquezca sus tramas con el protagonismo y el despliegue semántico de los diversos escenarios” (Álvarez Méndez, 2010: 24). La manida relación entre espacio y tiempo cobra aquí pleno sentido⁸⁵, un planteamiento suscrito por diversos autores que ligán el estudio del uno al del otro⁸⁶, si bien ninguno lo ha hecho con trascendencia

⁸⁴ En ese sentido, recuerda la importancia que le concede Bajtin, no solo como concreción del tiempo, sino también como base de un amplio elenco de géneros narrativos en los que él va a encontrar ejemplos significativos de cronotopía

⁸⁵ En palabras de Darío Villanueva, “el espacio objetiva al tiempo hasta el extremo en que pensamos en el tiempo como espacio, pues solo localizándolo llegamos a adquirir conciencia de él” (1977: 37). Y refrenda Garrido:

[a día de hoy desde diferentes perspectivas teóricas] se insiste en la interdependencia del espacio y el tiempo y en el importante papel del primero en tanto que lugar en que cristaliza, se vuelve concreta y tangible la acción narrativa. Esta evoluciona a medida que se van produciendo desplazamientos en el espacio, ya que lo característico del espacio es su historicidad (2008: 210).

⁸⁶ Con mayor detalle explica Antonio Garrido las bases teóricas de esta línea de estudios y comenta, en particular, sus resultados más interesantes en el XX (2008: 208-209).

similar a la de Bajtin, cuya teoría del *cronotopo*⁸⁷ pretende expresar “el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (1989: 237):

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (237-238).

El teórico ruso demostró con su análisis de diferentes tipologías novelescas la rentabilidad de dicha propuesta, basada, entre otras cosas, en el interés temático y figurativo de los cronotopos. En relación con el primero, afirma: “son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela [. . .]. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento” (400). Respecto a su carácter figurativo: “[el cronotopo] ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos” (401)⁸⁸. Parece evidente que tener abierta esta perspectiva puede enriquecer el resultado de cualquier indagación en el espacio -como demuestran De Juan Ginés (2004) o Álvarez Méndez (2010)⁸⁹- y propiciar interesantes lecturas⁹⁰. Sin embargo la combinatoria tiempo-espacio ha suscitado otro tipo de reflexiones que certifican su funcionalidad para canalizar el sustrato ideológico de una obra. En ese sentido Michel Foucault proclama: “el mismo espacio, en la experiencia occidental, tiene una historia, y no es posible desconocer ese entrecruzamiento fatal del tiempo con el espacio” (2009: 64). Esa convicción da sentido a sus *heterotopías*, *contraespacios* o “espacios absolutamente diferentes” (2009: 21) cuya tipificación justifica la creación de la *heterotopología*, asentada sobre una serie de principios de los cuales se infiere que el espacio no es una entidad homogénea, sino que solo cabe explicarlo teniendo en cuenta las relaciones que mantiene

⁸⁷ Antes de definir el concepto, Bajtin lo contextualiza en el marco de la revolución generada en el pensamiento contemporáneo por la teoría de la relatividad: “Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad” (1989: 237).

⁸⁸ “Todos los elementos abstractos de la novela [. . .] tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística” (1989: 401).

⁸⁹ Ambos extrapolan el modelo bajtiniano al análisis de novelas contemporáneas, defendiendo la aparición en ellas de nuevos cronotopos que enriquecen su lectura.

⁹⁰ Tras ofrecer un repaso de las ampliaciones y reformulaciones de la cronotopía bajtiniana, De Juan ofrece, por ejemplo una interesante clasificación de los cronotopos que lleva implícita el estudio sobre su funcionalidad. Adaptando la de Mitterrand, distingue entre cronotopo cultural (representa la visión uniforme del mundo que se ofrece en una determinada época), de género de la novela (permite establecer una taxonomía de géneros o subgéneros a partir de la preeminencia, por ejemplo, de tiempo o espacio, o de su cronotopía específica), de la obra individual (ya que esta se relaciona de un modo peculiar con la realidad y todo lo que atañe al tiempo y al espacio contiene matizaciones emotivo-valorativas) y cronotopos temáticos (que se asocian a determinados acontecimientos y tienen, por tanto, un valor constante que les proporciona un interés narratológico) (2004: 296-303).

con otros emplazamientos. De este modo se observa la existencia de algunos lugares que se relacionan con todos los demás y, entre ellos, Foucault pone el acento en las heterotopías:

Hay también, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están dibujados en la institución misma de la sociedad, y que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura son a la vez representados, impugnados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo sean efectivamente localizables (70).

Dejando a un lado otras posibles implicaciones de este discurso, subrayemos la asociación que corrobora entre el espacio y los valores culturales de una comunidad. Ese vínculo determina la configuración real y estética de todos los espacios, transmisores, por tanto, de multitud de datos relevantes sobre el sistema ideológico que rige aquella. Si nos ceñimos al ámbito literario y, de manera más reducida, novelesco, el cotejo de escenarios pertenecientes a contextos textuales diversos y coetáneos redobla, desde esta óptica, su interés pues refleja la cosmovisión de una época. Como indica Lotman:

Los modelos históricos y lingüísticos nacionales del espacio se convierten en la base organizadora para la construcción de una «imagen del mundo», un modelo ideológico global propio de un tipo de cultura dado. Sobre el fondo de estas construcciones adquieren significado los modelos espaciales particulares creados por un texto o un grupo de textos dados (1978: 272)

En lo que atañe, por otra parte, a la caracterización de los personajes: “los diferentes lugares recreados en las tramas presentan con gran frecuencia una relación metonímica y metafórica con los sentimientos, ideas y acciones propios de los personajes asociados a dichos ámbitos” (Álvarez Méndez, 2010: 25). Resulta muchas veces de gran ayuda para conocer a un personaje indagar en su manera de percibir un espacio concreto o un elemento de los que lo constituyen y ver si se corresponde con su estado de ánimo o su personalidad. Cuando, además, el personaje es el focalizador y suyo es el punto de vista a través del cual se nos transmite un fragmento del mundo, el lector recibe una información complementaria de mucho interés sobre las posibles restricciones que operan sobre él y su manera de percibir; el espacio se vuelve entonces un signo del propio observador (Becerra, 2002: 35)⁹¹.

Aunque no se agota aquí su potencial semántico ni sus posibilidades funcionales. En determinadas etapas de la historia artístico-literaria, los componentes líricos o sensoriales de la obra cobran singular importancia y las últimas décadas del XIX y primeras del XX son

⁹¹ En este terreno la crítica y la psicología pueden darse la mano, como demuestra Gaston Bachelard, quien, en sus propias palabras, aspira en su *La poética del espacio* a “determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados” (2000: 22). Su trabajo certifica la pluralidad de enfoques metodológicos que admite el análisis del espacio en literatura.

buena muestra de ello. Germán Gullón (2007) propone una interpretación muy sugerente de algunas novelas de ese tiempo acudiendo al concepto de *espacio intermedial*, en alusión a la capacidad que poseen muchos espacios de la narrativa moderna para despertar múltiples emociones estéticas en el lector. Ese efecto se logra normalmente mediante la creación de imágenes plurisensoriales con las que se representa la vida en toda la diversidad que le asigna el paradigma más característicamente contemporáneo. La connivencia de todas las artes, en especial pintura, música y literatura, en la época que nosotros tomamos como referencia al abordar la relectura crítica de una novela de 1907, está sobradamente demostrada - retomaremos este asunto enseguida- y forma parte de la idiosincrasia del Modernismo que la enmarca⁹². Pronto tendremos ocasión de comprobar que el tratamiento preciosista del espacio que hace Llanas tiene mucho que ver con su sensibilidad de *emotivo*, “impresionable e hipersensible en grado sumo” (1991: 157) ante cualquier manifestación de la belleza, sumándose a las huestes de artistas comprometidos con la causa de una nueva estética superadora del marasmo decimonónico.

2.5.1.4. Apunte para una lectura del espacio desde el comparatismo

No viene al caso hacer aquí un repaso sobre la historia de esta rama relativamente joven de los estudios literarios. Ensayos clásicos ya como el de Weinsstein (1975) o el de Claudio Guillén (2005) dedican páginas a ello⁹³ y también glosan las sucesivas redefiniciones de su objeto. Si bien es cierto que las más reiteradas vienen a coincidir con Guillén cuando dice que por Literatura Comparada "suele entenderse cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de los conjuntos supranacionales" (2005: 27)⁹⁴,

⁹² No hace falta hurgar mucho en los escritos de Rubén Darío, por ejemplo, para encontrar manifestaciones en este sentido. Así en “De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes”, que Darío publica en 1888, el año en que aparece el primer *Azul...*: “Creer y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. Es dar toda la soberanía que merece al pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión” (Darío, 2003).

⁹³ Es una constante en la mayor parte de los trabajos dedicados a glosar desde un punto de vista teórico los objetivos o la pertinencia de la Literatura Comparada trazar la historia de las disputas críticas en cuanto al lugar que debe ocupar en el conjunto de los estudios literarios. Más recientes que los mencionados y paradigmáticos a este respecto son los de Enríquez Aranda (2010) o Villanueva (1995 y 2014, a modo de muestra entre las diversas oportunidades en que ha abordado la cuestión). Es significativo el empeño de este último por justificar la utilidad de la disciplina en el contexto por momentos desdibujado que ofrecen a día de hoy los estudios literarios -entendido el concepto en un sentido amplio- y defenderla de los envites que le han llegado desde la deconstrucción, el multiculturalismo, los estudios culturales, poscoloniales...

⁹⁴ Susana Gil-Albarellos considera, además, que es de extrema importancia para el comparatista el empleo riguroso de una metodología específica y bien diferenciada de la que emplean otras disciplinas literarias: conviene señalar que no es válido en literatura comparada cualquier método de análisis, sino aquellos que, siguiendo las aportaciones clásicas y primeras de la disciplina, operan traspasando fronteras

las lindes y enfoques del comparatismo han suscitado más de una controversia, al margen de la distinción clásica entre una escuela francesa y una americana⁹⁵, que hoy parece superada⁹⁶. El hecho es que, en la práctica del análisis, ha habido discrepancias a la hora de establecer cuáles son los problemas que interesan al comparatista y cuáles, al contrario, lo alejan de su objetivo: se nota un amplio consenso en torno, por ejemplo, a la pertinencia de atender a la cuestión de las influencias⁹⁷, emparentada con el concepto clave de *intertextualidad*; pero otras, como la interrelación entre literatura y demás artes, suscitan algún resquemor⁹⁸. Ambas serán clave para nosotros si buscamos alcanzar con esta investigación una lectura que corrobore el compromiso de Llanas con una nueva estética a través de su singular manera de componer los espacios de *Pityusa*.

Respecto al primer asunto, resulta esclarecedor el debate abierto en los años setenta del pasado siglo por Weisstein frente a los planteamientos previos de diversos estudiosos y en particular a los de Claudio Guillén sobre qué se debe entender por *influencia*. El teórico de origen polaco expresa en el capítulo III de su conocida *Introducción a la Literatura Comparada* (1975: 156-177) su punto de vista y diferencia *influencia* de *imitación* diciendo que “la definición más acertada de ambos conceptos sería considerar las “influencias” como imitación inconsciente y la “imitación” como influencia consciente” (159-160) rechazando al tiempo que haya una relación causal entre el elemento que ejerce la influencia y aquel que

lingüísticas, nacionales, temporales o espaciales para dar cuenta de la universalidad de las manifestaciones y fenómenos literarios y sus artífices (2006: 15).

⁹⁵ De nuevo Guillén aclara eficazmente sus postulados (2005: 71-95) y en los trabajos mencionados de Darío Villanueva se encuentran presentaciones sucintas de ambas: “A la segunda [la francesa] se le atribuye un énfasis fundamentalmente histórico; a la primera [la americana], una inclinación preferentemente teórica. Aquella atiende [. . .] a las relaciones directas o causales entre obras y autores [. . .] la otra orientación atiende, ante todo, a las convergencias, sin necesidad de buscar relaciones causales” (2014: 484).

⁹⁶ Guillén (2005) y Villanueva (1995) dan cuenta de los esfuerzos en esa línea y apuestan, a su vez por la integración de ambas, que, para el segundo hace inevitable una redefinición de su objeto y el establecimiento de un nuevo paradigma a la luz de las reflexiones más recientes sobre la naturaleza misma del hecho literario: [en lugar del texto literario como eje de la literatura] debe situarse el sistema de la comunicación literaria, que integra, junto al texto propiamente dicho, las situaciones y determinaciones de su producción, recepción y posprocesado, con los diferentes códigos actuantes a lo largo de todo el proceso. Los aspectos supranacionales de ese “Sistema literario”, serían, pues, el objeto de la Literatura comparada (2014: 492).

⁹⁷ Así lo entiende Gil-Albarellos al incluirlas en el listado de intereses de cualquier especialista en esta disciplina: “la literatura comparada incluye en su estudio cuestiones que han sido y son básicas en los manuales de historia de la literatura de un país como son las influencias y fuentes, la periodización de la propia literatura e incluso la fortuna de una obra dentro y fuera de sus fronteras de recepción” (2006: 16). Aunque deja claro que no puede centrar la Literatura Comparada sus estudios en ese aspecto: “no creemos que el análisis de las influencias pueda por sí solo constituir el método y hasta el objetivo de la literatura comparada” (2006: 18), como achaca a los comparatistas franceses.

⁹⁸ Que el propio Guillén plantea (2005: 123-132) sin ocultar sus reparos ante un uso tan laxo de los paralelismos que pueda amenazar la solidez de estudios cuyo norte, considera, siempre debe ser lo literario.

la recibe y reivindicando el papel de los intermediarios⁹⁹ que operan entre ambos, bien sean individuos, bien instituciones culturales o sociales¹⁰⁰. Lejos de hurgar en la raíz de la polémica aludida entre Weisstein y Guillén, interesa subrayar cómo también este último hace hincapié en el papel que ciertas publicaciones periódicas juegan como mediadoras y canalizadoras de ideas que se expanden y no solo desdibujan las fronteras entre literaturas nacionales, sino que ponen en tela de juicio su existencia real. Esta idea es fácil de aplicar al estudio de obras o autores enmarcados en un contexto tan propicio a intercambios de todo tipo como el de la Europa finisecular. El hecho de que la segunda mitad del XIX supusiese un auge inédito de las revistas literarias -frecuentemente enriquecidas con la colaboración de artistas plásticos- con la consiguiente difusión de sus propuestas no puede obviarse al trazar la sucesión rápida, casi yuxtaposición, de tendencias que constituye la seña de identidad de dicha época¹⁰¹. José M^a Llanas Aguilaniedo fue un ávido lector de textos de este tipo y se abrió paso en el mundo de la cultura comentando en boletines y periódicos novedades estéticas y editoriales europeas¹⁰². Es, así pues, inevitable permanecer alerta ante el poso que de ellas pueda quedar en su trabajo como escritor y calibrar su importancia cuando se pretende un acercamiento a cualquiera de sus obras. Parece útil tener, por eso mismo, a mano uno de los lugares comunes de la crítica literaria contemporánea, el término *intertextualidad*, cuyo significado conviene ajustar aunque se haya incorporado -con matizaciones de distinto sesgo¹⁰³- desde hace décadas a la metodología de los estudios comparatistas¹⁰⁴. Suele atribuirse a Julia Kristeva, introductora en los años sesenta de las

⁹⁹ “Para evitar confusiones metodológicas vamos a dejar a un lado el hecho de que el emisor [. . .] y el receptor [. . .] de una influencia literaria están en contacto directo, sino que son los intermediarios [. . .] -traductores, críticos, investigadores, viajeros, o también libros y revistas- los que los ponen en relación” (158).

¹⁰⁰ Su acuerdo con los postulados de Ihab Hassan se traduce en una reinterpretación abierta del concepto como alusivo a la red de coincidencias que pueden darse en un determinado momento: “Sus teorías [las de Ihab Hassan] culminan con la tesis de que, en este aspecto, la influencia no debe entenderse como “causality and similarity operating in time”, es decir, como *rappports de fait*, sino como una red de coordenadas de “multiple correlations and multiple similarities functioning in a historical sequence” (1975: 177).

¹⁰¹ Guillén incluye este apunte cuando compendia el aporte de los comparatistas franceses al desarrollo del comparatismo en *Entre lo uno y lo diverso* (2005: 71-85). Aunque su postura tiende a superar la distinción entre una escuela europea y otra americana, no deja de valorar los resultados de cada una.

¹⁰² Es algo que comentan todos los que glosan por una razón u otra su figura. Por la minucia con que rastrea su recorrido biográfico, remitimos de manera especial a Broto Salanova (1992 y en el estudio introductorio a *Alma contemporánea* (Llanas, 1991), a quien ya hemos acudido en páginas anteriores y será referencia obligada en muchas de las que sigan.

¹⁰³ Una síntesis de las más significativas la ofrece Monique Nomo Ngamba (2009).

¹⁰⁴ Si bien se insiste a veces en que ha dado sus mejores frutos como soporte teórico en el análisis de la novela: “El concepto de intertextualidad derivado de la teoría bajtiniana resulta enormemente rico para el análisis de la narrativa, y especialmente para la novela”, afirma, por ejemplo, Raquel Gutiérrez (1994: 139) antes de repasar también el recorrido del término y proponer su particular modelo de análisis textual basado en él y aplicarlo a una serie de novelas contemporáneas.

teorías sobre el *dialogismo* de Bajtin, el mérito de haber promovido su uso en el contexto de una crítica dispuesta a acoger nuevos enfoques¹⁰⁵. En el ámbito de la Literatura Comparada, Claudio Guillén (2005: 287-302) incide también en la utilidad de este concepto¹⁰⁶, sin embargo, se ve obligado a acotarlo tomando nota de Genette (1989) para sacarle rendimiento: ubicado en su esquema teórico el término *intertexto*¹⁰⁷ y, tras haber enumerado algunas de sus ventajas tanto para el crítico como para el buen lector, Guillén establece dos “coordenadas que sirvan para determinar los usos de la intertextualidad” (2005: 294-295). Concreta, en primer término, la línea que iría de la *alusión* (“lleva implícita precisamente la anterioridad de lo recordado o la exterioridad de lo aludido”) a la *inclusión* (“el acto de incluir en el tejido mismo del poema, de agregar a su superficie verbal, palabras o formas o estructuras temáticas ajenas, apropiándose de ellas”). En segundo lugar, explica la distancia entre *citación* (“consiste en evocar autoridades o establecer vínculos solidarios, o polémicos, con figuras y estilos pretéritos, sin intervenir decisivamente en la verticalidad semántica del poema”) y *significación*, que puede tener un alto valor simbólico. Combinando todos estos ingredientes: “El intertexto es así la utilización por un poeta de un recurso previamente empleado, que ha pasado a formar parte del repertorio de medios puestos a la disposición del escritor moderno” (2005: 297)¹⁰⁸.

¹⁰⁵ No obstante, Cristóbal González Álvarez (2003) recuerda que la idea moderna de *intertextualidad* engarza con los estudios sobre las fuentes que se venían haciendo desde la época en que las teorías clásicas sobre la imitación eran incuestionables, pero enseguida los supera e inserta en análisis más ambiciosos y abarcadores:

la intertextualidad [. . .] además de la mera enumeración de relaciones entre dos autores o dos textos, se ocupa de identificar la presencia de discursos ajenos en un texto dado [. . .], estudiar las transformaciones entre texto e intertexto [. . .], determinar las implicaciones de la irrupción de otros textos en el proceso generador de una obra, examinar el texto en relación con la serie de convenciones lingüísticas y literarias en las que se basan su escritura y su lectura, y, por fin, destacar la pluralidad del texto y la multiplicidad de sistemas y estructuras en él contenidas (120).

¹⁰⁶ “Para los comparatistas el concepto de *intertextualidad*, desarrollado de unos quince años a esta parte, es especialmente beneficioso. He aquí por fin un medio, pensamos, con que disipar las ambigüedades y los equívocos que la noción de influencia traía consigo” (2005: 287).

¹⁰⁷ Nos esforzábamos los comparatistas por distinguir entre la influencia y un cierto *X*, desprovisto de ambigüedad; y este *X* es lo que ahora se denomina intertexto [. . .]. La idea de intertexto rinde homenaje a la sociabilidad de la escritura literaria, cuya individualidad se cifra hasta cierto punto en el cruce particular de escrituras previas (2005: 290).

¹⁰⁸ El conocido planteamiento de Genette en *Palimpsestos* (1989) es más complejo: para el crítico francés, la intertextualidad es uno de los cinco tipos que diferencia de relaciones transtextuales y lo define como “la presencia efectiva de un texto en otro” (10). Reconociendo que su propuesta es más restrictiva que la de Riffaterre, quien entendería por intertextualidad lo que él denomina transtextualidad (“transcendencia textual del texto”, 9), distingue dos tipos de relaciones intertextuales, la citación y la alusión (10). Es el esquema que parece ensanchar Guillén.

En cuanto a la cuestión de los paralelismos o conexiones entre la literatura y otras manifestaciones artísticas, que apuntábamos arriba, también se ha escrito mucho¹⁰⁹, pero pocas épocas ha habido en la historia literaria en las que la simbiosis de las artes fuese más perceptible que durante el Modernismo¹¹⁰. Del interés que, en concreto, las plásticas suscitaron en el propio Rubén Darío hablan con claridad sus artículos como crítico de la tercera exposición de pintura organizada por el Ateneo de Buenos Aires¹¹¹. Los mismos pasos siguieron los cubanos José Martí y Julián del Casal o los mexicanos José Juan Tablada y Efrén Rebolledo, figuras singulares del modernismo latinoamericano (Schulman, 2013)¹¹² en cuyas obras la influencia de textos pictóricos es evidente. Hay muchas piezas que ejemplifican esta vecindad entre diversos lenguajes artísticos¹¹³ y plasman la vocación del movimiento por mantener un diálogo sostenido con todas las artes¹¹⁴. Rubén viaja a España y se consterna frente a la pobreza cultural de nuestro país. En *España contemporánea* (1901)

¹⁰⁹ Como recuerda Darío Villanueva (2014), quien señala sus coincidencias en torno a dos principios aristotélicos básicos: la mimesis y la catarsis. Este hecho bastaría para defender la cabida de los estudios interartísticos dentro de la Literatura Comparada:

Y es aquí donde encontramos de nuevo la razón de ser de los estudios interartísticos como ámbito privilegiado de la Literatura Comparada. El que en esta disciplina tenga cabida (. . .) el estudio de las relaciones entre el arte de la palabra y las demás artes, encuentra, asimismo, su razón de ser en la imitación.

Refuerza esta universalidad del comparatismo interartístico, otro principio aristotélico, el de la *catarsis*, relacionado con la dimensión psicológica del fenómeno estético, con la emotividad del receptor de la artística y los efectos que esta provoca (185)

A estas coincidencias se sumaría el hecho de que la reflexión sobre el arte se ha verbalizado desde siempre, es decir, se ha canalizado a través de la palabra, materia prima de la literatura. Claudio Guillén recela (2005:127), en cambio, de este planteamiento y considera que, a veces, deriva en trabajos más propios de una disciplina de carácter general como la Estética o la Teoría del Arte.

¹¹⁰ Por eso Ricardo Gullón habla de una época incomprensible si se prescinde de cualquier manifestación artística coetánea: “Los críticos e historiadores de la literatura suelen dejar a un lado manifestaciones del modernismo ajenas a su especialidad, limitación injustificada y errónea, pues la sincronía en el cambio es reveladora. Picasso y Falla son exponentes de la modernidad tan significativos como Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez” (1971: 59).

¹¹¹ Datan de 1895 y han sido recuperados recientemente por Rodrigo Javier Caresani (2015). Resultan muy interesantes para valorar la amplitud y diversidad de fuentes que manejaba el nicaragüense y que, de una u otra forma, enriquecen luego su trabajo literario. Pero no son estos los únicos trabajos en los que Darío comenta la actualidad pictórica o artística en general. Schulman (2013) repasa otros ensayos que demuestran su conocimiento y admiración por obras y autores plásticos contemporáneos.

¹¹² “Abundan entre los modernistas ensayos, que son obras de crítica pictórica que extiende los antiguos límites del verbo” (26).

¹¹³ Pero quizás sea *Azul...*, el primer libro del nicaragüense, uno de los más inequívocos en este sentido, desde su título hasta el guiño a los álbumes tan en boga en el XVIII. Para un repaso rápido sobre las características de este formato -en tanto que objeto artístico y sustantivo de ascendencia clásica que va evolucionando a través del tiempo y adaptándose a sus eventuales destinatarios- remitimos a Romero Tobar (2000). A partir de sus investigaciones se concluye que esta secuela del viejo *ut pictura poesis* horaciano aporta muchas luces sobre la poesía decimonónica y la interrelación constante entre literatura, pintura y música, pues las tres tenían acogida en unos objetos no solo artísticos, sino también en muchas ocasiones sustantivos.

¹¹⁴ Por eso, con Ricardo Gullón, cabe afirmar que: “Teniendo en cuenta las manifestaciones del espíritu modernista en la música y en las artes plásticas, siquiera como punto de referencia, se advertirán las dimensiones y la generalidad de la actitud [modernista]” (1971: 59).

se recoge un texto titulado “El modernismo” en el que reduce la impronta de la renovación que él propone al ámbito catalán:

Los catalanes sí han hecho lo posible, en exceso quizá, por dar su nota en el progreso artístico moderno. Desde su literatura, que cuenta entre otros con Rusiñol, Maragall, Utrillo, hasta su pintura y artes decorativas, que cuentan con el mismo Rusiñol, Casas, de un ingenio digno de todo encomio y atención; Pichot y otros que, como Nonell Monturiol, se hacen notar no solamente en Barcelona, sino en París y otras ciudades de artes e ideas (271-272)

De tales palabras se desprende la connivencia de artistas de distintas ramas en busca de una necesaria renovación, el carácter cosmopolita de la propuesta que él les trae de América y su reconocimiento al grupo catalán, tan próximo a Llanas Aguilaniedo, quien es citado -según veíamos- en el mismo artículo. Como hemos visto, nuestro autor se pone al tanto de las últimas novedades en este ámbito durante sus años de estudiante universitario en Barcelona y permanecerá siempre al día en lo que atañe a cualquier manifestación artística. Esa inquietud cuajará en 1899 en *Alma contemporánea*, donde da vida al *emotivismo*:

Una tendencia así, grande, al par que delicada, que tenga más de poema que de ninguna otra cosa, que sienta y exprese lo mismo la belleza pictórica que la musical, etc., haciendo de cada elemento de estos una especie de instrumento de orquesta wagneriana, es la tendencia que he soñado, (...) como medio de revelación de esa especial aristocracia de espíritus que han alcanzado el grado máximo de diferenciación de su tiempo y que unen a un refinamiento y cultura excepcionales, preciadas dotes de artista verdadero que tanto les distancian de los espíritus corrientes y vulgares (1991: 147).

Llanas aboga por un arte sintético¹¹⁵, que tenga como modelo los dramas de Wagner¹¹⁶; sus novelas llevan a la praxis de la escritura dicha propuesta y el espacio se revela en ellas como uno de los elementos más proclives a materializarla: imbricado en el imaginario de una época que pergeña su idea de modernidad a partir de un cúmulo de referentes internacionales, se convierte en verdaderamente *intermedial* (Germán Gullón, 2007). Derivamos así en lo que Claudio Guillén denomina “tensiones entre lo local y lo universal; o, si se prefiere, entre lo particular y lo general” (2005: 29) y multiplicamos el rendimiento de nuestra lectura: despreciar ese enfoque impediría calibrar el significado que adquiere *Pityusa* en un sistema literario tan híbrido como es el de nuestro anterior cambio de siglo. Pocas etapas merecerían más el apelativo de *polifónica*, que emplea también Guillén (335) para aludir a la superposición e interrelación de corrientes: simbolismo, parnasianismo,

¹¹⁵ Reparar en la cuidada simbología de la portada y cita inicial de Hauptmann que presentaban el libro como lo hace Suárez Miramón ilustra bien este dato (2006:111-112).

¹¹⁶ Aun respetando la idiosincrasia propia de las distintas formas de expresión:

El genio que consiguiera reconstituir con esa síntesis, en su mayor parte, la vastísima y gran entidad Belleza, habría realizado la obra de arte ideal; esa síntesis, entiendo, que debe hacerse, no precisamente reuniendo efectos de artes distintas, como Wagner lo hacía en sus dramas, sino sugiriéndolos dentro de un arte determinado, con recursos sacados de su propia naturaleza y de su medio de expresión (1991: 148)

decadentismo, Modernismo... se conjugan en la explicación de los fenómenos y la reconstrucción de la trayectoria intelectual de los artistas. No se trata de viajar en el tiempo para explorar la evolución de un tema, sino en el espacio para contextualizar precisamente una determinada configuración -valga la redundancia- del espacio novelesco donde juegan papel esencial las imágenes físicas y mentales de otros muchos espacios vividos o soñados a través del arte y la literatura.

A partir de aquí estamos en disposición de comenzar nuestro periplo por las páginas de la última obra publicada por Llanas Aguilaniedo con el propósito de dilucidar, tal como se ha adelantado, de qué estrategias se vale para componer literariamente su espacio (o espacios) valorando la posibilidad de establecer una tipología atendiendo a cuestiones de forma y significado. A partir de ahí confiamos en ser capaces de deducir qué función se le asigna y con qué eficacia es capaz de desempeñarla, lo cual equivale a profundizar en el sentido último del libro.

2.5.2. En la prehistoria de *Pityusa*: las colaboraciones de José M^a Llanas Aguilaniedo en *Por esos mundos*

Por esos mundos era una revista de frecuencia mensual que se editó entre 1900 y 1925. Su sello parecía ser en un principio la crónica de viajes, pero, poco a poco, fue incorporando otros contenidos: actualidad, reseña de espectáculos, literatura... (Del Pozo García, 2013a: 144, citando a Sánchez Vigil). José M^a Llanas participó en ella con dos textos que resultan muy interesantes para nosotros: un artículo divulgativo dedicado a las construcciones megalíticas menorquinas y un pequeño relato que tiene como fondo escénico el puerto de Palma. El primero ve la luz en el número de enero de 1905 y el segundo en julio de 1907. El farmacéutico había concluido ya su estancia en Mahón y es probable que el reportaje sobre los talayots fuese escrito durante los meses que duró esa experiencia, aunque esta hubiese concluido cuando se imprimió. Respecto al cuento, titulado “Flirtation”, no resulta arriesgado datar su escritura en los preliminares de la elaboración de *Pityusa*, con la cual presenta curiosas coincidencias.

Alba del Pozo destaca el poso ideológico latente en ambos documentos, emparentado con las teorías sobre la degeneración de las que el oscense se hace eco en buena parte de su obra. Este componente se percibe, en efecto, de idéntica manera en la caracterización de los personajes protagónicos de “Flirtation” y en las especulaciones sobre los artífices de la cultura prehistórica que legó los imponentes restos megalíticos menorquines. Nordau y Lambroso -de cuyo conocimiento el autor había dado ya a estas alturas cumplida muestra

con sus tratados de criminología y estética, de un lado, y sus dos primeras novelas, de otro continúan siendo su fuente de inspiración.

De acuerdo con Del Pozo, el protagonista del cuento, Pepe Sanromán, representa al hombre de acción nietzschiano¹¹⁷, quien, lejos de arrendarse ante el fracaso de su primer gran amor, marcha en busca de fortuna a Argel para poder hacerse con una mujer que esté a la altura de sus deseos¹¹⁸. Por el contrario, la frágil Any -en sintonía con otras féminas histéricas de la narrativa de Llanas¹¹⁹-, incapaz de soportar las consecuencias de la aventura que había vivido con él en Madrid, pierde la razón y acaba sus días recluida en un manicomio de Mallorca. Ambos son, pues, ejemplos de la tipología que genera el binomio degeneración-histeria en la obra de Nordau¹²⁰ y pueden considerarse referentes intertextuales de Pityusa y Tinny, la heroína que reacciona al final contra su proceso de destrucción¹²¹ y el cosmopolita decadente que pretende infructuosamente convertirla en un objeto fabricado a su antojo.

El degeneracionismo, según decíamos, inspira también las reflexiones del farmacéutico mientras pasea entre los imponentes restos líticos que descubre en Menorca. Solo como fruto de una raza degenerada se explica la grandeza de esas construcciones atávicas que habrían cobijado un culto a los muertos sometido a formas evolucionadas de ritualidad. El detallismo descriptivo del aragonés pone en evidencia la sorpresa que experimenta el visitante ante la sofisticada arquitectura de los talayots. En la bibliografía europea que Llanas Aguilaniedo

¹¹⁷ Equivalente al degenerado superior del que habla Magnan, abriendo con ello la posibilidad de interpretar el genio como un signo de la degeneración, algo en lo que repara tanto la psiquiatría como la literatura finisecular en la que el artista o el hombre de acción se constituyen de acuerdo con intertextos clínicos degenerativos (Del Pozo, 2013: 147)

¹¹⁸ Del Pozo resalta su llamativo empeño por que reproduzca en la medida de lo posible el modelo establecido por Any, lo cual podría ser un guiño intertextual a la *Eva futura* de Villiers de l'Isle-Adam (1886), que, al tiempo, le habría sugerido el título del artículo "Eva futura", publicado en 1901 en *Juventud* y al que aludíamos en la nota 55. Esta actitud de Pepe Sanromán, en opinión de Alba del Pozo, encaja con las psicologías peculiares o desviadas que atraen literariamente siempre a Llanas (2013: 146).

¹¹⁹ Antes con Berta, el personaje femenino más importante de *Navegar pintoresco*, que con María de los Ángeles Pacheco, la protagonista de *Del jardín del amor* o Pityusa. La suerte de Any es similar a la de la triste enamorada de Álvaro Pacheco, embarazada y forzada a vivir su embarazo en soledad, muere después de tener a su hijo y padecer una sucesión de estados mórbidos que acaban con una definitiva crisis nerviosa (Clúa en Llanas Aguilaniedo, 2014a: xxiv).

¹²⁰ Quien los considera a ambos prototipos de la crisis finisecular del XIX y fruto del agotamiento de una civilización urbana y refinada sometida a un ritmo de crecimiento vertiginosos a lo largo de toda la centuria:

El enorme aumento de la histeria, en nuestra época, se debe en parte a las mismas causas que la degeneración; hay además una causa mucho más general todavía que el crecimiento de las grandes ciudades, causa que no basta quizá por sí sola para producir la degeneración pero que es de seguro plenamente suficiente para producir la histeria y la neurastenia: esa causa es la fatiga de la generación actual (1902: 58-59).

¹²¹ Obviamente sus desenlaces son muy distintos, pero antes de recuperar la energía necesaria para liberarse de su destino de muñeca articulada a satisfacción de Tinny, la joven ibicenca sufre un proceso de pérdida de conciencia, clímax a que la abocan los manejos de su amante y calco de la descripción que Nordau proporciona de la sintomatología de las personalidades histéricas: emotivas, sensitivas y sugestivas en grado sumo (1902: 42-43). Arriba quedó consignado cuánto de estas ideas sirve de soporte al tratado de estética de Llanas.

tiene como referente, la degeneración se suele abordar como un rasgo propio de la cultura *fin de siècle*; sin embargo él atribuye estos restos arqueológicos a un tipo de degenerado primitivo, emparentado con el Cro-Magnon, que estaría entre nuestros antepasados y permitiría extrapolar esta pretendida seña de la contemporaneidad a cualquier otro tiempo¹²².

No obstante, mayor interés tiene aquí el uso que hace Llanas del entorno balear en dos textos coetáneos del proceso de gestación de *Pityusa*, ya que, aunque el escenario que contextualiza la charla entre el anónimo narrador de “Flirtation” y su amigo es la bahía de Palma y las excursiones arqueológicas del farmacéutico lo llevan a diferentes puntos de Menorca, el lector de *Por esos mundos* que hubiese reparado en ambos percibiría idéntico esfuerzo estilizador. Este aspecto adelanta uno de los más ostensibles de la técnica empleada en nuestra novela. Además, en su brevedad, el cuento ofrece similitudes muy llamativas con el significado que adquiere el espacio en ella, lo cual invita a pensar que Llanas lo utilizó para ensayar algunos procedimientos que luego aplicaría a *Pityusa*.

“La cultura prehistórica. Talayots y las grandes piedras antiguas de Menorca” pretende, pues, enfatizar la riqueza arqueológica de la isla, que admira al viajero y plantea todavía múltiples retos a los especialistas¹²³. La posición que adopta el autor es la de un excursionista cualificado que cualquier mañana soleada pasea por el sur de Menorca y, dejando atrás el mar y acantilados de impresionante cromatismo¹²⁴, descubre la estampa discreta de aquellas piedras, camufladas entre la vegetación :

los ve a distancia: una vegetación baja y frondosa de arbustos que se entrelazan, de gramíneas que verdean ocultadoras disimula los perfiles, arraiga entre las grandes piedras y da a algunos de ellos el aspecto de sencillas colinas, disimulándose otros y pasando inadvertidos merced al gris plumizo de sus materiales que se confunde con el tono general de cercas y paredes tan corriente en la isla (Llanas Aguilaniedo, 1905: 3)

Con el paso de los siglos, estas viejas edificaciones se mimetizan con el paisaje¹²⁵ y se incorporan a una naturaleza en perpetua transformación con o sin el concurso humano. Es

¹²² “con el fin de dilucidar la debatida cuestión de la antedicha raza primitiva, se hicieron excavaciones que dieron como resultado el hallazgo de huesos, de gran tamaño algunos, mezclados con otros que revelaban haber pertenecido a individuos degenerados, pudiéndose inducir hasta el género de algunas enfermedades que padecieron” (Llanas Aguilaniedo, 1905: 5). Del Pozo subraya a partir de este detalle la extensión que había alcanzado el discurso de la degeneración cuando escribe Llanas, sobrepasando los ámbitos clínicos para informar prácticamente todos los ámbitos culturales (2013: 148).

¹²³ “los más modernos y positivos arqueólogos” (Llanas Aguilaniedo, 1905: 4), como los denomina enseguida subrayando la base científica de sus consideraciones, que nunca deja de lado.

¹²⁴ La incidencia en el cromatismo del paisaje que contrapuntea con el gris de las piedras imponentes en las que el excursionista repara se repite a lo largo del texto componiendo breves, pero sugerentes descripciones que remedan los efectos buscados en la época por los pintores más modernos.

¹²⁵ Al igual que otras posteriores que comparten su ancestral primitivismo: “a alguna distancia del mar, alternando con alquerías y casas de labor cuyo campo animan y hermocean, vense [. . .] interrumpidos por la

entonces cuando la pluma de Llanas interviene para transformar el enclave real donde se custodia algún vestigio de una misteriosa cultura primitiva¹²⁶ en un espacio poético lleno de resonancias míticas:

Dentro, gran confusión de bloques tumbados o apilados en series, un desconcierto de lajas que se yerguen o yacen de lado, como titanes heridos; pilares que asoman cónicas cabezas por entre yerbas y guirnaldas de campanillas blancas [. . .] dejando aparente un interior de cripta con sus columnas interiores mal trazadas y rudas, todo en montón al pie de enormes y desmochadas torres en cuya cima la maleza quema su gran penacho de llamas verdeantes.

El arado ha abierto surcos en torno a esas cinturas; las cañas de trigo en primavera se pegan al muro o azotan con sus cabezas delicadas, con sus espigas nacientes la terca e insensible masa de los bloques: una extensión de campos jóvenes refresca en ese tiempo los sentidos, como exhibición reidora de esmeraldas.

Donde la tierra falta y el arado tropieza, la roca asoma dorsos abultados y ovales, como bando de grandes anfibios a medio sumergir, y las vivaces semillas, aprisionando en huecos y hendiduras átomos de terrestre sustancia, germinan, emiten su tallo y hojas, largos, ahilados, como tentáculos dispuestos a absorber el aire de la vida, el vigor con el cual han de hendir luego las piedras (Llanas Aguilaniedo, 1905: 6-7)

La comparación que se establece en este ejemplo entre los inmensos bloques con “titanes heridos” sugiere dicha lectura a la vez que habla de un esplendor desaparecido. La naturaleza corrige los efectos devastadores del tiempo: “yerbas y guirnaldas de campanillas blancas” adornan las cabezas pétreas de los pilares; las torres “desmochadas” se animan con un “gran penacho de llamas verdeantes” generosamente ofrecido por la maleza; los “campos jóvenes” refrescan los sentidos “como exhibición reidora de esmeraldas”. Todo habla de la vida (“vivaces”, “germinan”, “vida”, “vigor”) como conjunción armónica de los cuatro elementos que la conforman en la cosmogonía antigua: fuego (“quema”, “llamas”), tierra (“surcos”, “espigas”, “campos”, “semillas”, “terrestre”), aire (“aire”), agua (“sumergir”). Se trata de una vida inoculada a los testimonios inertes de un ancestral culto a los muertos comparados en su afán por sobrevivir a “grandes anfibios a medio sumergir”. La selección léxica impregna la estampa de una luz de “primavera” y un color implícitos en las connotaciones que van añadiendo palabras cuidadosamente escogidas, no solo por su capacidad evocadora, sino también con la precisión propia de un farmacéutico avezado en la auscultación de las plantas¹²⁷. Esta minuciosidad descriptiva, apoyada en el léxico, en las enumeraciones, en la adjetivación, en imágenes y comparaciones desgranadas con naturalidad... transforma los

roca, medio ocultos por los matorrales intrincados y espesos [. . .] restos de las cinturas que rodeaban grupos interiores de construcciones “ (Llanas Aguilaniedo, 1905: 6)

¹²⁶ “¿Servirían para el culto al fuego, encendiéndose hogueras a la noche sobre la cima con ese fin, o sencillamente como señales? ¿Habrán sido en lo antiguo almacenes, fortalezas o sepulcros?” (Llanas Aguilaniedo, 1905: 10).

¹²⁷ En otros fragmentos del artículo esto es, si acaso, más perceptible: “En varios [monumentos], la humedad alimenta musgos y algas que embadurnan las gruesas piedras parietales, y los rayos del sol, penetrando por alguna juntura, iluminan dentro tallos ahilados, finísimos, que penden perpendicularmente del techo, con peciolos y hojillas horizontales como calladas suspensiones cianóticas” (Llanas Aguilaniedo, 1905: 8).

enclaves geográficos reales de aquellos restos megalíticos en espacios poéticos. El significado de dicha transformación -reflexión implícita sobre el paso del tiempo y triunfo de la naturaleza sobre sus consecuencias- avala el discurso de Llanas en torno a la degeneración, que se da en todos los estadios de la historia, pero que la dinámica natural va superando¹²⁸, y el arranque expositivo de su artículo cede definitivamente a la hora del cierre ante las resonancias simbólicas de la realidad:

Cuando a la hora del ocaso el sol incendia el campo y arrancando granas a las calizas muere radiante, la alta mesa, enorme y cabalístico signo, parece reinar como un dios de otra época, rodeado, en el silencio solemne de la tarde, por un círculo de dioses menores y familiares que le contemplan [. . .]

Es así, arrogantes o medio demolidos, recuerdo de corazones gigantes, sobre canastillas de verdor o con cabelleras de matas erizadas, como se ofrecen [estas construcciones] a la admiración del curioso (Llanas Aguilaniedo, 1905: 15).

“Flirtation” es un texto muy diferente. La historia transcurre en un tiempo breve: desde que en el *Miramar*, nave que realiza el recorrido Palma-Argel, se ultiman los preparativos para la salida, cuando “brillaba el sol aún sobre el agua” (Llanas Aguilaniedo, 1907: 59), hasta que deja atrás el islote de la Dragonera, al oeste de la isla de Mallorca, “cerrada la noche” (Llanas Aguilaniedo, 1907: 61). En cuanto el barco comienza a abandonar el muelle, el narrador (quien forma parte de una misión científica que se dirige a Argel) se dispone a sostener una conversación con su amigo Pepe Sanromán, al cual había encontrado horas antes por las calles de Palma. Buscando un lugar propicio para las confidencias, ambos descienden al comedor del buque y, cuando la charla concluye, suben hasta la toldilla que coronaba el alcázar: “Se habían perdido ya de vista los fuegos de Mallorca. A la derecha, muy lejos dibujábase el perfil de Dragonera, simulando sus curvas el dorso de enorme elefante que adelantara nadando, con la trompa tendida y su faro en la grupa” (Llanas Aguilaniedo, 1907: 61).

Así pues, el puerto de Palma de Mallorca se convierte en el lugar geográfico de referencia para ubicar el motivo básico del relato. Este se inicia con una descripción del ambiente que genera la despedida del barco en un entorno singular:

El puerto de Palma bullía con animación de día señalado.

Brillaba el sol aún sobre el agua, más allá de la gran bahía en cuyo fondo la antigua ciudad alzaba restos de sus muros, agujas de torres, masa ocosa de góticos y antiguos edificios.

Un fondo pobre, de un verde polvoriento, paisaje ralo que pinos medianos elevaban sobre la tierra gris, parecía lamentarse a lo lejos, desde la dársena de aguas crasas e irisadas hasta el límite de las colinas.

¹²⁸ “Si el degenerado es un individuo al margen y estéril, que la naturaleza descarta por su propia dinámica evolutiva, ¿por qué esa insistencia en la degeneración como definitivo *mal du siècle*? La respuesta pasa por entender las tesis degeneracionistas más allá del ámbito clínico” (Del Pozo García, 2013: 147).

Grupos endomingados llenaban el muelle, vagaban sobre las cubiertas de unos barcos anclados, o seguían paseando hasta la cabeza del espigón.

A intervalos, el quejido de una sirena hería poderosamente el aire, turbaba la reunión de apacibles burgueses, obligándoles a girar y a extasiarse (Llanas Aguilaniedo, 1907: 59)

El foco de observación va abriéndose y aproximándose cada vez más a la posición del focalizador: el narrador situado en la cubierta del buque. Del fondo apenas se distinguen restos de viejas edificaciones (“muros”, “agujas de torres”, “edificios”) unificadas en la vetustez (“góticas y antiguas”) y en un tono ocre tornasolado por la luz del atardecer. Lo demás es un paisaje mísero (“pobre”, “ralo”), descolorido (“verde polvoriento”, “tierra gris”), humanizado en su pobreza (“parecía lamentarse”) y reflejo sobre las aguas grasientas de la dársena. Ya en el muelle, figuras despersonalizadas en “grupos endomingados”, “vagaban” sin rumbo, viva representación de la monotonía cotidiana. El foco se aproxima al máximo en el último enunciado: los grupos informes se descomponen en “apacibles burgueses”, representantes de la sana normalidad que contrarresta la decadencia del entorno. La sugerente combinación de sensaciones visuales, cada vez más nítidas, se interrumpe por una nueva y desagradable impresión auditiva: “el quejido de una sirena hería poderosamente el aire, turbaba la reunión de apacibles burgueses”¹²⁹. La contraposición es muy efectiva. La partida del barco se percibe como un desgajamiento del medio y favorece la idea de que su espacio está situado en una dimensión diferente, la de los lugares que Foucault denomina “regiones de pasaje” (2010: 20). Ese lugar de tránsito crea un entorno adecuado para el intercambio amistoso, que, no obstante, preferirá un espacio más recóndito, el del comedor, descrito con tintes heterotópicos -remedando de nuevo al crítico francés-, como un recinto ilusorio que añade sus matices al relato de Sanromán:

Su palabra adquiriría nuevo interés en aquel interior barnizado y bien oliente, cuyo adorno por igual componían el esmaltado y metálicas fimbrias de la madera, la araña y brazos de bronce para la iluminación, los anuncios de la línea de vapores y grandes hoteles del mundo que la Compañía Internacional difunde y fija donde puede, las macetas y plantas de adorno, los divanes, por fin, tapizados en rojo (Llanas Aguilaniedo, 1907: 60).

La pintura verbal de ese ambiente donde todo invita al goce de los sentidos (oído, olfato, vista) reivindica los interiores modernistas, sus ornamentos delicados (“esmaltado”,

¹²⁹ El rechazo de Llanas Aguilaniedo -compartido en general por los miembros de su generación- hacia el buen burgués se percibe desde sus primeras publicaciones. Recogiendo el contenido de “Gente extraña”, artículo publicado en 1894 en el *Boletín Farmacéutico*, comenta Broto Salanova:

El discurso se convierte en dolido radiografía del «burgués», espécimen cuyo mal fundamental reside en su metamorfosis regresiva; la violencia primitiva de su codicia queda lejos del ideal racional de progreso que exige, en palabras textuales, no «monopolizar por medios rastroseros, lo que distribuido llenaría sobradamente las exigencias de la vida de todos». El artículo coincide entre otras con las ideas que destila, por ejemplo, Pompeyo Gener en *Literaturas malsanas*: el hombre superior se reviste de Belleza, Justicia, Ciencia, frente a la tiranía del dinero que aúpa a los astutos, estúpidos y malvados (1992: 96)

“fimbrias de la madera”, “araña y brazos de bronce”, “tapizados en rojo”) y su confortabilidad (“diván”). De la mano del narrador, se penetra en un ámbito contrapuesto al entorno primitivo de Palma. Animado por el ajeno, el personaje vuelve hacia atrás en el tiempo para recordar sus desgraciados amores con Any. El paisaje urbano de un Madrid propicio para el galanteo contrasta también con el de la isla que va quedando atrás. Por las calles de la capital, las casas, los teatros, lugares de reunión social... la joven transparentaba sus sentimientos; un amor al que daba rienda suelta en escenarios apartados y artificiosos¹³⁰, creados para cobijar la intimidad en una sociedad que la constriñe. No hay cabida en el texto para su descripción. Apenas unos cuantos sustantivos bastan para suscitar en el lector la idea del ambiente mundano que rodea el enredo sentimental. Sanromán tiene un espíritu cosmopolita propio de su tiempo -como muestran los carteles de propaganda turística que visten las paredes de la sala donde vierte su historia- y, cuando las cosas se tuercen, huye buscando una salida a su problema hacia Argel. Las connotaciones exóticas de un destino que propicia la expansión plena de su personalidad activa y emprendedora son fácilmente perceptibles. Solo regresa a Europa cuando tiene noticia de la locura de su amada. La clínica de salud mental que la custodia en Mallorca constituye un nuevo ejemplo de heterotopía¹³¹ presente en este texto tan rico en lo que atañe al tratamiento del espacio. Símbolo de su exclusión de la vida, pone a Pepe Sanromán frente a la evidencia de que la joven es irrecuperable y lo decide a volver a Argel para labrarse una fortuna que le permita conseguir un amor, ahora definitivo, como el que ha perdido.

Por tanto, las dos colaboraciones del oscense con *Por esos mundos* en la época en que, recién concluida su estancia en Mahón, debe de ir dando forma al mundo de *Pityusa*, suponen un avance de ciertos elementos que tendrán peso en la novela.

En primer lugar, su interés por explorar las posibilidades artísticas del paisaje balear. Es indiferente que el escenario de partida sea Menorca o Mallorca. Llanas ofrece estampas - más prolijas en el artículo que en el cuento- que remiten a un entorno mediterráneo y donde

¹³⁰ “parques y paseos, junto a estanques abandonados o recorriendo los sitios pintorescos que rodean Madrid” (Llanas Aguilaniedo, 1907: 60). Nótese como se sugiere implícitamente la idea del jardín, espacio simbólico donde los haya para los modernistas por su efectiva combinación de naturaleza y artificio. Es uno de los motivos en los que la coincidencia entre pintores y escritores es más evidente (Suárez Miramón, 2006: 176-183) y representa para Foucault el contaespacio utópico: “lugares reales fuera de todos los lugares” (2010: 21).

¹³¹ Para Foucault son la variante moderna de las heterotopías que las sociedades primitivas diseñaban para individuos en alguna situación crítica relacionada con su desarrollo biológico:

esas heterotopías de crisis, desaparecen cada vez más, y son reemplazadas por heterotopías de desviación: es decir, que los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las playas vacías que la rodean, son más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto de la media o de la norma exigida. De ahí vienen las casas de reposo, de ahí las clínicas psiquiátricas y también, por supuesto, las prisiones (2010: 23).

el mar es un referente importante. En el pretendido reportaje arqueológico, la naturaleza se muestra en un estado primigenio, apenas alterado por la mano del hombre que se integra también con naturalidad en ella y lucha por corregir su baja productividad. Entre los recursos empleados para recrearla, sobresale la alusión continua a plantas que conforman un paisaje de matorrales y arbustos bajos, característico de un clima seco, con inviernos suaves y veranos cálidos. Los tonos parduzcos, grisáceos o verde oliva se animan eventualmente con la presencia de flores cuyos tonos blancos, verdes, violáceos... avivan un entorno cambiante según la fuerza con que el sol lo bañe: desde la mañana hasta el ocaso. Son estas notas fugaces de luz y color las principales responsables de la conversión del lugar real en un espacio literario, como ocurrirá tantas veces en *Pityusa*. A ellas habrá que añadir luego, según se ha apuntado, los guiños habituales en Llanas al discurso sobre degeneración y decadencia, muy al caso de la meditación que el descubrimiento de las imponentes ruinas megalíticas suscita.

El paisaje de las islas Baleares proporciona, en cambio, en “Flirtation” un marco sobre el que se contrapuntea la historia de los amores fallidos de Sanromán: reducido a la estampa del puerto de Palma visto por el narrador desde la distancia en aumento que le proporciona el barco, ayuda a una lectura del texto en relación con motivos propios de la literatura finisecular. En dicha estampa se observan notas coincidentes con algunas de las más reiteradas en el artículo anterior: referencias a la vegetación y la paleta de colores, con una llamada de atención nueva sobre el ocre. Como el tiempo que abarca el episodio central - la conversación- va desde el atardecer hasta bien entrada la noche, la luz que envuelve la panorámica espacial es diferente a la que predomina en el otro texto, donde solo se acudía al ocaso para envolver en un último halo poético el entorno custodio de los monumentos descritos.

Si bien “Flirtation” requiere una atención menor al paisaje, incorpora un variado elenco de escenarios susceptibles también de ser tenidos en cuenta como posibles anticipaciones de lo que veremos en la novela. En principio, se observa el contraste entre espacios interiores y exteriores: la isla, bella en los signos de su pobreza material, y el comedor del buque, ataviado con la elegante sofisticación de los gabinetes modernistas; las calles de la ciudad y los edificios asociados al modo de vida burgués de la pareja Sanromán-Any. Asimismo se establece una dialéctica entre campo (la isla) y ciudad (Madrid) de un lado; entre el ambiente provinciano de Palma y el más moderno y bullicioso de la capital, de otro; y el sugerido entre un país europeo como España y las connotaciones exóticas que acompañan la mera mención de Argel. Esos contrastes van además asociados a la caracterización del protagonista, un

hombre de mundo y, por tanto, obligado a actuar en espacios diversos que ponen a prueba la versatilidad de su carácter. Por último, no deja de tener interés la inclusión en el desarrollo de la pequeña trama de escenarios peculiares, que admiten una lectura más compleja: los parques y estanques evocadores de la idea del tópico jardín modernista; el barco como lugar de tránsito y propiciador del viaje, cronotopo de gran rendimiento literario; la clínica de reposo mental, espacio heterotópico pensado para el confinamiento del loco, tan estudiado por la antropología social y especialistas clínicos que Llanas Aguilaniedo conoce a la perfección.

Resulta, a nuestro modo de ver, evidente, que el oscense pone extremo cuidado en todo lo que atañe a la configuración literaria del espacio. Estas dos muestras brevísimas y coetáneas de la gestación de *Pityusa* son sobradamente elocuentes al respecto.

2.5.3. Para una topografía de *Pytiusa*: los lugares de la acción

Dado que la historia de *Pityusa* es una historia ficticia, el espacio en el que se desarrolla es también un espacio de ficción. Por más que se conforme a partir de una red de referentes que evocan el mundo real, su inserción en el texto es fruto de un proceso de transformación: se parte siempre de un observador que ha de lidiar con las limitaciones del lenguaje verbal para representarlo a través de una serie de rasgos que considera significativos en menoscabo de otros. Partiendo de esta idea, De Juan Ginés, como Zoran, comienza su estudio de la presentación de los espacios ficticios por lo que denomina “nivel topográfico: el espacio considerado como realidad estática” (2004: 37)¹³². Así, “la reconstrucción topográfica del espacio permite su representación en forma de plano, de mapa, a partir de los elementos que se hallan dispersos a lo largo de todo el texto” (2004: 37-38). Para completar dicho modelo, Zoran proponía distinguir entre una topografía horizontal y otra vertical, alusivas respectivamente a aquel conjunto de lugares que pudieran parecer más analógicos con los del mundo real, de un lado, y espacios que pudieran, por el contrario, moverse en un eje imaginario, simbólico y ligado al discurso moral del texto¹³³.

¹³² Las ideas fundamentales de Zoran en su artículo “Hacia una teoría del espacio en la narrativa” quedan bien explicadas en el estudio de De Juan. Su punto de partida es la falta de correlación entre el mundo objetivo y el ficticio y la teoría de los mundos posibles que permite eludir la afirmación clásica de que todos los demás remiten -pretenden reproducir- el real (De Juan Ginés, 2004: 35-36). En la narrativa contemporánea podrían encontrarse ejemplos reveladores de este nuevo postulado, pero la concepción de la literatura y el arte como *mimesis* es un principio que prácticamente no se cuestiona hasta la irrupción de las vanguardias a principios del XX.

¹³³ Es un paradigma próximo al que ofrece Julia Kristeva (1974: 256-263) cuando habla de la geografía espacial de textos medievales que diferencian entre un espacio horizontal y el eje vertical cielo-tierra, ligado a una concepción del mundo acorde con supuestos religiosos firmemente instalados en la época.

Que el referente geográfico básico de nuestra novela es Menorca se ha dicho ya repetidamente en páginas anteriores. Y que hay un nexo lógico entre esa ubicación y la peripecia biográfica del autor, también. En sentido estricto, la historia de *Pityusa* arranca con el desembarco de la protagonista y su joven amante en Alcudia, al norte de Mallorca, procedentes de Marsella. Todavía no ha amanecido, pero inmediatamente emprenden una complicada travesía en línea oblicua hasta Alcaufá, en el municipio de San Luis, al sureste de Menorca y en cuyas inmediaciones está la quinta que Nikko había destinado a su enamorada. Todo ello se narra en el capítulo IV. La acción concluye, unos meses más tarde, con el retorno a Francia de la muchacha, quien parte del puerto de Ciudadela, en el noroeste de la isla. La última imagen que percibe es la del pueblo empequeñecido por la distancia; unas horas antes había asesinado a Tinny en su propia casa, ubicada cerca de Fornells, al norte también de Menorca, según se explica en las páginas finales del libro, en el capítulo XII. Entre un episodio y otro, la llegada y la partida, se van hilando los momentos esenciales de la trama novelesca, casi siempre ubicados mediante referencias toponímicas muy precisas.

Así, el primer día de su estancia en la isla, Nikko le propone realizar un paseo a caballo que se nos cuenta desde la mitad del capítulo VI. A poco de salir, avanzando por el interior y dejando a la izquierda San Luis, alcanzan un predio de su propiedad y hacen en él una parada. Desde ahí, retoman el rumbo hacia la vía abierta entre Mahón y San Felipe. Ven al frente el dique de Subic y la isla del Rey. La excursión finaliza en Villacarlos¹³⁴, también en la boca del puerto de Mahón, donde estaba el hotel que custodiaba algunas piezas artísticas de Nikko. Todos esos lugares pueden situarse a día de hoy en un mapa de la zona¹³⁵ y siguiéndolos se rehace un itinerario que el narrador parece conocer muy bien. En el capítulo siguiente, el número VIII, Pityusa, entusiasmada por la belleza y el bullicio de naves en el puerto al atardecer, convence a Nikko para dar una vuelta en bote, sin embargo será al día siguiente cuando su descubrimiento de la bahía se complete: en una jornada espléndida, los jóvenes reparan de nuevo en los muros de San Felipe y, de forma sucesiva, siguiendo el litoral sudeste, el fuerte Marlborough y la ensenada de San Esteban. En sus inmediaciones se encuentran con Tinny, quien realizaba su propia excursión por la costa.

¹³⁴ Ahora Es Castell (del Pozo García en Llanas, 2014b: 69). Para no duplicar las referencias, los topónimos que inventariamos en este apartado aparecen como los incluye Llanas en la novela, generalmente en castellano, a diferencia de la preferencia actual por el catalán.

¹³⁵ Excepto el dique de Subic, trasladado en 1912 a Trieste, tal como aclara Alba del Pozo, al igual que otros detalles relativos a todos los puntos mencionados, en notas al pie del texto de la novela que edita (Llanas, 2014b: 89).

Aprovechándose de la hipersensibilidad de la muchacha, el viejo seductor logra instalarla en su casa, cercana a las colinas del nordeste y a donde arriba después de cabalgar en compañía de su criado desde el predio sureño de Nikko. El viaje se lleva a cabo en el capítulo X y su extrema celeridad se subraya con la enumeración de los lugares que van dejando atrás y entre los cuales destacan topónimos que trazan el recorrido de sur a norte: el pueblo de San Luis, el monte del Toro, otra vez Fornells. Desde entonces, las salidas de Pityusa a un punto y otro serán continuas porque su nuevo amante las utilizará como recurso para agitarla y debilitar su ánimo, permeable a cualquier estímulo exterior. Mientras, Nikko intenta recuperarse del abandono disfrutando de la naturaleza, con pequeñas excursiones a los vergeles de la Font d'en Simó, próxima al núcleo urbano de Mahón.

Todas estas referencias permiten extraer al menos dos conclusiones: en primer lugar, el predominio de los escenarios costeros como fondo básico de la acción novelesca. En segundo, la exactitud de los emplazamientos, con una presentación detallada de las rutas que siguen los personajes mediante la cual se avala la aparente realidad de la narración. La presencia mayor de lugares del sur isleño responde al conocimiento directo que el autor tiene de la región donde residió durante su comisión de servicios en Mahón. En “La cultura prehistórica. Talayots y las grandes piedras megalíticas de Menorca” queda constancia de su meticulosa exploración de las construcciones prehistóricas de la isla, buena parte de las cuales estaban situadas en esa zona¹³⁶.

Si el trazado de líneas resultante de unir sobre un plano los enclaves geográficos reseñados arriba permite visualizar el alcance de los movimientos que efectúan los personajes en el transcurso de la historia, hay otro mapa complementario que podría trazarse a través de los *flash-back* que informan sobre sus respectivos recorridos vitales. La importancia que tienen es muy grande, según demuestra su impacto en el discurso, salpicado de vueltas atrás que aclaran comportamientos al tiempo que ralentizan el desarrollo de una trama de por sí muy escueta. Así, el pasado de Pityusa se divide en tres etapas sucesivas y ligadas a tres regiones geográficamente bien definidas: primera infancia en Ibiza; niñez y adolescencia truncada en el faro situado en el cabo de la Cavalleria, al norte de Menorca; juventud mundana en París. El capítulo V está dedicado a explicar esa trayectoria y, de nuevo, la toponimia tiñe el relato de realidad. La casa natal de nuestra protagonista estaba en el municipio de Santa Eulalia, en la costa este de Ibiza, pero, fallecidos sus padres, queda

¹³⁶ El inventario que ofrece ahí de restos -algunos fotografiados para ilustrar el artículo- es muy completo. La mayor parte está situada en las inmediaciones de Mahón, Alaior o Sant Climent. Solo se hace referencia a la cueva de L'Hostal o la naveta des Tudens, en el término de Ciutadella.

a cargo de un pariente torrero del faro situado en la ya mencionada punta de la Cavalleria a donde la niña es llevada desde Fornells. Son unos oficiales de Villacarlos que visitan el lugar quienes le ponen el único nombre con el cual la conocemos a lo largo del libro, alusivo a aquellos orígenes ibicencos. Los alrededores del faro se convierten en lugar de juegos y nuevas experiencias para la muchacha: las playas de Santa Teresa y de Sanitja, cercanas al cabo, islotes innominados de la costa acantilada de Fornells, siempre en el norte de la isla. Un período de sombra separa esa etapa de la decisión de emanciparse saliendo de la isla rumbo a Barcelona con un proyecto fracasado que propicia su salto a París. Dejando por el momento a un lado su valor simbólico, nos interesa notar cómo, en su categoría de microcosmos urbano y de cierta extensión, la ciudad de la luz genera su propio plano complementario en el libro, hecho a partir de las calles por las que transitan Pityusa y Nikko, a quien conoce allí. Los nombres de vías, plazas y edificios emblemáticos constituyen una red de referentes asociados al ascenso y caída de la joven en los círculos galantes, pero asimismo asientan su nostalgia sobre un escenario físico que contextualiza sus vivencias como prostituta en la buena sociedad parisina. El bulevar de Sebastopol, el puente de *Notre Dame*, el *Quai des Gesvres*, *L'Île de la Cité*, la plaza de la Bastilla se suceden en el capítulo III mientras recorre -unos trechos a pie y otros en coche- la capital francesa con quien en ese momento solo aspira a ser su protector. Edificios con nombre propio interrumpen entonces su paseo: *L'Hôtel Dieu*, *Notre Dame*, *La Caserne*... y corroboran ese efecto de gran ciudad moderna y bullanguera que se quiere trasladar al texto como contrapunto -adelantamos reflexiones que retomaremos luego- de la naturaleza degenerada de Menorca.

El capítulo III se hace también eco de la vida de Nikko en París. Instruido en el pensionado americano Buchnman, próximo al *Bois de Boulogne* por deseo de su tío Celestino, quien se encarga de su formación cuando queda huérfano, el *Bois* se convierte en pieza clave de su aprendizaje vital. Muy cerca, en *Auteil*, su temperamento frágil se impresiona por primera vez ante la belleza femenina, lo cual despierta en él un interés nuevo por participar en los ambientes más frívolos de la ciudad, donde se produce su encuentro con Pityusa. Al igual que ella, Nikko es un producto del entorno balear, a pesar del exótico sobrenombre de resonancias orientales¹³⁷ que le pone su peculiar madrina y que lo identifica

¹³⁷ “De «Nikko» no sabemos el verdadero nombre; su madrina, viajera señora, esposa de un diplomático, se lo trajo de Oriente, nos dice la novela, como un capricho exótico y modernista que alcanza valor de rareza [. . .]. Llanas lo tomó, sin duda de la japería ambiental del momento” (Broto Salanova, 1992: 361). Broto añade después en nota que “Las montañas de Nikko, en Japón y los templos de la misma denominación gozaban en Europa a principios de siglo de un cierto renombre gracias a los relatos de Kipling, Loti y Dresser, peregrinos de estos santos sitios” (361). Por tanto, el nombre del joven también tiene un anclaje en la toponimia, por más que esta sea libresca y acorde con la moda orientalista del momento.

a lo largo de la novela¹³⁸. Según se explica en el capítulo I, es último descendiente de una familia de abolengo, los Algendar, apellido vinculado también a la toponimia de la isla: así se denomina el barranco que separa los términos de Ferrerías y Ciudadela, de una parte; y una pequeña agrupación poblacional del municipio de Mahón, próxima a Torelló y a diversos lugares de interés arqueológico que Llanas había visitado para escribir el reportaje de *Por esos mundos*, de otra. Nikko hereda un considerable patrimonio que incluye predios repartidos por todo el territorio menorquín y los cuales recorre con frecuencia, como se señala en el capítulo inaugural de la novela. Esos predios están muy ligados a su memoria infantil porque, cuando era niño, su madre determinaba un reparto saludable de las vacaciones estivas con el propósito de fortalecer su débil organismo: unos días en una hacienda del interior y otros en la costa sur, en la zona de Porter, al oeste de la quinta que años después el joven prepara para Pityusa.

Por fin, el itinerario vital de Tinny, perseguidor de todo lo que sea modernidad, también lo lleva a la capital de Francia. Allí tiene un apartamento en la rue *Scribe*, céntrica y exclusiva. Sin embargo, su ansia perpetua de novedad lo convierte en prototipo del cosmopolita finisecular a quien conocemos en el capítulo II, mientras regresaba en tren de un viaje por las provincias del sur galo, uno de los muchos que había realizado en los últimos tiempos: el Vesubio, Pompeya, Nápoles y otros lugares de Italia habían atraído su atención en los meses anteriores al inicio de nuestra historia. Las noticias de su sobrino, comunicándole la decisión de volver a Menorca para establecerse con Pityusa, suscitan asimismo en él el deseo de regresar a su casa balear, en las inmediaciones de Fornells. De su vida sencilla y rutinaria en la isla se nos habla a comienzos del capítulo VIII, cuando decide acompañar antes del amanecer a un grupo de pescadores que alcanzan en las inmediaciones de San Felipe el barco en el que Nikko y Pityusa están disfrutando de un animado paseo por la bahía mahonesa. El saludo, brevísimo, que tío y sobrino se dan basta para despertar en aquel el interés por la joven que hará avanzar la trama de la novela.

El espíritu cosmopolita de Tinny y la evocación continua de París suscitan la inclusión en el texto de otras referencias geográficas que ensanchan el mapa del libro hacia tierras remotas cuya denominación coincide con la de determinados lugares del mundo real, pero que en el discurso narrativo adquieren connotaciones nuevas y generan la idea de un paisaje de ensueño ajeno a las miserias de la cotidianidad. Así, Pityusa enferma en Francia de amor

¹³⁸ “Una serie de felices augurios habían anunciado su advenimiento. Desde el lejano Oriente, una parienta antigua, que divertía sus ocios en el pequeño y florentino mundo de las legaciones, llegó para apadrinarlo y encontrar a su nombre un buen diminutivo” (Llanas, 2014b: 14).

en el capítulo III por un inglés, Tomy, que la encandila con el relato de sus aventuras por la India, la cadena del Himalaya y los llanos indo-gangéticos; de sus viajes desde Afganistán a Assam; de sus peregrinaciones por la orilla del Ganges; de sus correrías, en definitiva, entre los mares de Arabia y Bengala. Los topónimos nos llevan a puntos precisos de un atlas del mundo, pero su misión es crear un entorno de referencia ideal que confirma la filiación modernista de nuestro texto. Un sentido vago tiene también la rápida mención a Nueva York, expectativa de un fugaz entretenimiento en compañía del individuo anónimo con quien la joven embarca en el Havre para regresar pronto y decepcionada. Con idéntico poder de sugerencia irrumpen en el capítulo IV Argelia y su capital, Argel, horizonte de libertad para el preso que se escapa de la penitenciaría militar y cuya historia escucha Pityusa en la nave que la lleva desde Alcludia a Alcaufá¹³⁹.

De acuerdo con el paradigma de Zoran que presentábamos arriba a partir de la síntesis ofrecida por De Juan Ginés, el trazado topográfico de una obra se completa con las referencias a los sitios, lugares precisos de habitación como edificaciones, receptáculos naturales..., también susceptibles de ser situados en un plano. No nos queda ya hueco para detallarlos pormenorizadamente aunque quisiéramos dejar constancia de que el léxico con el que se designan objetos que tengan semas espaciales es amplísimo: en él cabría incluir no solo los nombres de estructuras geomorfológicas o arquitectónicas -que cabrían en este apartado- sino también el de, por ejemplo, elementos decorativos que definen de manera decisiva su apariencia. Así, de forma más o menos precisa se pueden situar respecto a los topónimos que hemos rastreado en líneas anteriores otros escenarios significativos en relación con los personajes o con el poso ideológico del libro (quinta donde Pityusa se siente recluida por Nikko, casa de Tinny, faro, salón donde la protagonista es despreciada por Tomy, casa donde se celebra la última fiesta a que asiste en la isla, playa a donde acude rutinariamente con Iseta...), pero de ellos hablaremos más adelante puesto que su función es interdependiente de la manera de presentarlos.

Para rematar este subcapítulo, quisiéramos condensar de manera sintética las conclusiones que cabe extraer de él en relación con la propuesta global de nuestro trabajo. Se desprende de lo que hemos venido explicando que en *Pityusa* se combinan tres redes topográficas complementarias: la de la Menorca primitiva y natural donde suceden los hechos narrados, la del París bullicioso y moderno que forma parte del pasado inmediato de

¹³⁹ Argel era también el destino que tenía el barco en el que viajaban los personajes de "Flirtation" en busca de fortuna y conocimiento.

los tres personajes principales y la de un difuso marco internacional en el que caben desde la Italia custodia de restos artísticos incomparables hasta un Oriente fosilizado a través de unos cuantos referentes familiares para el lector coetáneo de Llanas. Si compartimos con Julia Kristeva que: “La noción de espacio geográfico se aplica a una determinada estructura discursiva que aparece en un período de la historia, y pertenece al ideologema que caracteriza a este período” (1974: 256), *Pityusa* se refrenda como una novela paradigmática del Modernismo. La selección del marco geográfico es una de las primeras decisiones que se le presuponen al novelista. Menorca es un lugar real y el narrador (o el autor implícito), como enseguida veremos, incide en ello con comentarios que insisten en la estricta contemporaneidad de la acción narrativa. Sin embargo su elección como fondo básico de la historia trasciende cualquier afán por afianzar su verosimilitud. En *Alma contemporánea* se presenta la Naturaleza como expresión primigenia de lo sublime:

Dos maneras hay de dar a la producción esa generalidad, ese grado de elevación apetecido; uno, el más sencillo, el que primero debió ocurrírsele al hombre [. . .] es el de copiar una obra grande también, elevadísima, la creación de un Ser infinito; copiar, en una palabra, a la Naturaleza. [. . .] Homero o los rapsodas que se transparentan tras ese nombre, tomaron siempre como punto de partida la belleza natural, revelándonos la Naturaleza en sus poemas, de una manera pudiéramos decir brutal, nada desfigurada y, tal cual es, sencilla y claramente delineada, con sus montes, su cielo, sus paisajes, sus formas infinitas (1991: 172-173).

Llanas Aguilaniedo, según hemos visto, había recorrido la isla y quedado vivamente impresionado por paisajes que le permitían reflexionar sobre otro tipo de cuestiones fundamentales para un espíritu inquieto como el suyo. Además, como demuestra en el artículo sobre los talayots que publica en *Por esos mundos*, descubre su potencial sinestésico y se entrena desde entonces para explotarlo artísticamente de acuerdo con su idea - compartida, como se apuntaba páginas arriba, por otros autores de la época- de que el arte moderno había de lograr explosión múltiple de los sentidos. Claro que, en este punto, el Modernismo se revela deudor de parnasianos¹⁴⁰, simbolistas y decadentes fundamentalmente franceses¹⁴¹, y convierte a París en un lugar insustituible de su imaginario. Como también se ha señalado arriba, José M^a Llanas conocía la ciudad en el momento en que escribe nuestra

¹⁴⁰ De manera muy expresiva lo verbalizaba Darío en “De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes”:

Juntar la grandeza o los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras; lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio. [. . .] En castellano hay pocos que sigan esa escuela, casi exclusivamente francesa (2003).

¹⁴¹ En el marco de una crítica en general muy elogiosa, el afrancesamiento es uno de los reproches que efectúa Juan Valera a Rubén Darío cuando comenta las prosas y los versos (considerablemente ampliados en la guatemalteca) de la versión chilena de *Azul*.... Sus palabras figuran desde 1890 al frente de las sucesivas ediciones del libro (Darío, 2014: 103-122).

novela, pero se limita a incluir en esta un retrato tipificado de la capital gala acorde con la doble función que le asigna: enmarque de una parte significativa del pasado de los personajes protagónicos y paradigma de modernidad frente al atavismo isleño. Respecto a las otras referencias geográficas diseminadas por el libro, cabe decir que encajan con aspectos muy comentados ya a estas alturas por la crítica porque abundan en el cosmopolitismo tan característico del fin de siglo. Si la observación de los paisajes con ruinas constituyen un tema tópico que colea desde la Antigüedad en la literatura occidental, el Modernismo, que no olvida las cuestiones existenciales, se ha visto atraído por ellas. Nápoles contiene infinidad de restos de interés arqueológico y artístico en general; la lava del Vesubio es responsable de la extinción de Pompeya y de otros enclaves esplendorosos en la plenitud del imperio romano. La mención en el texto de estos lugares es un guiño a la imaginaria decadente que ayuda, además, a redondear el retrato de Tinny como hombre de su tiempo. Por otro lado, sobre la moda del orientalismo en la Europa finisecular y su incorporación al Modernismo hemos de volver un poco más adelante. Anticipemos solo que su llegada se produce de manera gradual desde finales del siglo XVII y por vía también francesa¹⁴², pero llegados al período que nos interesa, alcanza tales proporciones que muchos han encontrado en ella argumento para denunciar el supuesto escapismo de quienes la suscriben, algo que Ricardo Gullón corrige con rotundidad: “En el exotismo modernista es obvia la influencia de la época y, como ocurre con el indigenismo, no puede ser entendido fuera de contexto: es otra vertiente de la protesta” (1971: 78). Sea como fuere, las publicaciones y literatura francesa que Llanas conocía bien incluían referencias continuas a esos mundos exóticos¹⁴³ a través del uso metonímico de lugares como India, Assam o Arabia, citados en nuestro texto al servicio de la caracterización de personajes que se orlan de su halo ideal o concretan en ellos su afán por superar los sinsabores diarios.

En cualquier caso, este acercamiento al sustrato geográfico del espacio novelesco de *Pityusa* dice, en definitiva, también mucho del cosmopolitismo y el culturalismo¹⁴⁴ que, signos de su época, evidencia el legado de Llanas Aguilaniedo.

¹⁴² Ricardo Llopesa recoge los ítems más significativos de ese proceso hasta que naturalistas y, sobre todo, parnasianos convierten la cultura oriental en fuente sistemática de motivos alegóricos por su potencial sinestésico (1996: 171-173).

¹⁴³ “[el exotismo] Permitía forjar, mediante viejos mitos o la creación de nuevos, un mundo armónico, justo, inexistente en realidad, pero al mismo tiempo permitía también una crítica social del presente” (Suárez Miramón, 2006: 160).

¹⁴⁴ Ambos conceptos son explicados por Suárez Miramón como tendencias dentro del movimiento modernista:

[cosmopolitismo] La palabra, utilizada como bandera de la modernidad, indicaba el deseo de un entendimiento supranacional. [. . .] En este aspecto, la prensa y las editoriales tuvieron una misión

2.5.4. Del lugar de la acción al espacio literario: la focalización

La única voz que se escucha en *Pityusa*, si dejamos fuera los diálogos, es la de un narrador en tercera persona que suele hacer gala de su omnisciencia. Este narrador gobierna los entresijos del relato, decide en qué orden ha de presentar los distintos episodios que configuran la trama, qué detalles incluye, cuáles desecha y de qué manera levanta las figuras de sus personajes ante el lector. Porque desde el título el lector sabe que tiene entre las manos una novela de personaje, del personaje cuyo nombre figura en la portada. Sin embargo, lo que parece un antropónimo resulta ser, según hemos visto, un simple apodo bajo el cual se mantiene oculto el verdadero apelativo de su portadora y cuyo significado la asimila al lugar donde vio por primera vez la luz. Así pues, de un modo u otro, se anticipa que la suerte de quien es llamada *Pityusa* ha de ir ligada al espacio y quien decide hasta qué punto queda en el texto constancia de ello es el narrador.

Decíamos en páginas anteriores apelando a Chatman que el espacio de la historia es una construcción abstracta que erige cada lector de una novela en el transcurso de su lectura proyectando mentalmente las palabras que contiene el texto (1990: 109). Cuando hablamos de espacio literario, además -ya quedó subrayado con Weisgerber (1978)-, estamos hablando de un espacio verbal y subjetivo, que conocemos a través de una voz transmisora, a su vez, de la percepción que determinado observador tiene de una realidad más o menos próxima a la de un lugar físico. La narración, pues, verbaliza, enmarca y dirige al lector hacia un foco de atención espacial¹⁴⁵ que constituye, en sí mismo, el espacio del discurso. De este modo cabe afirmar que el foco preferente de atención espacial en *Pityusa* es el paisaje menorquín, es decir, la imagen del paisaje menorquín que traslada una voz en tercera persona haciéndose eco de las percepciones que tienen de él diversos focalizadores: el predominante es externo, no identificable con un personaje concreto y, por tanto, libre de las restricciones tempoespaciales que podrían pesar sobre aquel. Pero, en ocasiones, el narrador focaliza el paisaje a través de alguno de los personajes, sobre todo, de la protagonista, cuya mirada se verá influida por su experiencia y limitada por la perspectiva, el punto donde se ubica para llevar a cabo la focalización (Becerra, 2002: 28-29). Este principio funciona para cualquiera

fundamental acercando información de acontecimientos culturales y difundiendo textos traducidos. El gran interés por la cultura se manifestó en el *culturalismo*. La atracción por otras culturas avivó el conocimiento de la propia y se reanudaron los procesos de revisión, algunos ya iniciados por los parnasianistas franceses (2006: 159)

¹⁴⁵ “esa porción del espacio total de la historia [. . .] en la que nos centramos [. . .] a través de un narrador” (Chatman, 1990: 109-110).

de los focos de atención espacial que se suceden en nuestro relato al ritmo que determina la trama: interiores de viviendas, geografía urbana, vehículos, centros de reunión social... Como es comprensible, los personajes actúan con frecuencia como focalizadores en el caso de que el foco esté puesto en un espacio interior con el que los una algún tipo de lazo y que se muestra a partir de la percepción o emociones que despierte en ellos: el cribado visual a que someten la realidad para destacar unos elementos y obviar otros, ilumina casi siempre algún aspecto de sus personalidades. No obstante cabe dejar claro que, aunque la responsabilidad de presentar esa realidad ante el lector se reparta en apariencia entre narrador y personajes, es el primero quien dirige el proceso y consiente que su palabra canalice de cuando en vez la visión de otro. Se hace, entonces, imprescindible reflexionar sobre su actitud ante el espacio e identificar aquellos factores que puedan sesgarla.

Como Antonio Garrido recordaba (2008: 136), uno de los aspectos que suele determinar la presentación del espacio en una novela y, por tanto, el papel que juega en ella el narrador, son las modas o gustos literarios de la época en que se escribe. Aunque este asunto se comentará con más sosiego en el apartado que sigue, *Pityusa* refleja el aprecio de los modernistas por una narración morosa y una prosa preciosista, lírica, que encuentra en la descripción buen acomodo. En ese contexto, predominan los narradores omniscientes que utilizan su pleno dominio de la historia para ofrecer estampas detalladas del espacio novelesco, con la inclusión del sinfín de objetos que lo llenan. En el caso particular de nuestra obra, esta tendencia se aprecia bien cuando se muestran parajes naturales. El narrador hace gala una cultura científica que le permite identificar con un léxico preciso y denotativo los seres vivos que habitan en ellos, en particular los vegetales: “La escabrosidad fue poco a poco suavizándose; las colinas se abrieron sobre horizonte más lejano; uniformóse la baja vegetación reducida a polígalas, alguna donacínea, escilas y arenarias, hasta descubrirse la difusa cabellera de los pinos” (Llanas Aguilaniedo, 2014b: 4-5)¹⁴⁶; “la vida circulaba sobre un suelo uniformemente verde salteado por la crepitación de blancos edificios -entre canastillas de plantaciones más fértiles-, abiertos a miles como campánulas, margaritas o caprichosas estafisagrias” (117); “atalayas cuyos grandes pedruscos coronaban plantas secas o praderas minúsculas de junquillos, margaritas y macrocloas” (163). Las páginas de *Pityusa* revelan un empeño continuo por proporcionar la información que necesita el lector para recrear en su imaginación el escenario de la historia. Para ello se enumeran sus

¹⁴⁶ Todas las citas del texto de la novela se toman de esta edición, preparada por Alba del Pozo García y citada de manera completa en la bibliografía. En lo sucesivo solo señalaremos entre paréntesis la página de la que se haya copiado determinado fragmento.

elementos más significativos y los rasgos distintivos de cada uno, combinando, si es necesario, las percepciones de diversos focalizadores ubicados en posición diferente al predominante, externo y asimilable al narrador que maneja los hilos del relato. Buen ejemplo de esta técnica se encuentra ya el capítulo que abre la novela y en el cual se realiza una primera aproximación al paisaje isleño. El día es espléndido y la luz del mediodía (“Acercábase la hora del mediodía”, 1) lo baña todo. Comienza hablando el narrador desde su posición privilegiada, situado a la distancia adecuada para dominar el entorno: los colores, la vegetación, la pequeña fauna de insectos lo van llevando de la observación general al detalle particular, atento a sus propias sensaciones, expresadas en alguna ocasión con la plasticidad de una sinestesia (“Agriaba el aire”, 1). La realidad observada sugiere comentarios fugaces que lo descienden momentáneamente de su posición y parecen debilitar su omnisciencia: “Parecía una de ellas porfiar, obstinarse delante o en torno de la otra. Más una intrusa se les incorporó [. . .] persiguiendo a la de vuelo más vivo sin fijarse en su rival que, rezagada, acabó por desaparecer; tal vez para devorar atroces tristezas subida en una roca” (2). La subjetividad se multiplica y proliferan las valoraciones, el vocabulario connotativo: “A la otra parte dormía un edificio de ruindad increíble. Por sus paredes presentíase el paso de copiosos y repugnantes insectos, contando las piedras careadas larga historia de todas las miserias” (2). El foco se estrecha. En el escenario escrutado con calma y cuidado, de repente, le llama la atención “un animal pacífico que miraba el paisaje” (2). El verbo “miraba” anuncia el cambio de focalizador. La percepción visual del animal -un mulo-, instalado en el interior del cuadro, sustituye momentáneamente a la del narrador quien, antes, se reconoce incapaz de penetrar en los vaivenes de su pensamiento (“Dios sabe las reflexiones que haría”, 2), aunque observa su buena disposición para atender a cambios que parecen inminentes en su entorno: “Hubo un momento en que las grandes pupilas se animaron, las orejas se irguieron con avidez, la cabeza dobló en dirección al camino, y en el convexo espejo de los ojos pintáronse una escena y personajes inesperados” (2). Puesto a su lado, es decir, también él dentro del espacio novelesco, el narrador contempla sobre sus ojos convertidos en inesperados espejos la nueva escena que alborota el sosiego monótono de aquel paisaje: un chico y su ternera se aproximan. La percepción del focalizador auxiliar se completa con la aclaración del principal: “A él le llaman Morixo” (2); un narrador instalado ahora en la historia (así llaman al muchacho sus convecinos en el mundo de ficción al que pertenece), que retoma las riendas del relato e introduce la conversación entre el niño y su animal. El mulo pasa enseguida a ser nuevo centro de sus observaciones y valora su competencia focal: “El mulo había contemplado aquel tránsito filosofando, quizá también

con gratitud; diariamente podía verlo rompiendo la calma del paisaje, comunicando un poco de alegría a la tierra, apacible como país de promisión” (3). La implicación del narrador en el relato es completa: focalizador externo, pero siempre pronto a introducir una opinión particular (“Un alma egoísta, una indiferencia abrumadora brotaban de aquel marco, degradado otros días bajo sol más benigno que protegía el tibio alentar de los medios tonos”, 3) o aclaraciones útiles para el lector. Cuando esto último ocurre, recupera la distancia perdida, su foco de atención sale del espacio del relato y aporta datos de carácter general que interrumpen la subjetividad creciente del texto. Su voz se confunde con la de un autor implícito¹⁴⁷ que renuncia a irrumpir con personalidad propia en el discurso, pero no a que se le incorporen cuantas consideraciones juzgue necesarias para dilucidar la lectura:

Por *señores* se entienden en Menorca cuantas personas de regular educación y dueñas de algún bien parecen en el campo.

Alguna vez el viandante les oye sin verlos, cuando ocupan los cortijos diseminados por la isla. A través de las ventanas en expectación sus voces salen indistintas y huecas, comparables al hervor de graves líquidos en calderas sonoras (4).

El capítulo continúa y los juegos con el punto de vista también. Nuevos actores ocupan el espacio, asimilados desde el principio al marasmo de la tierra (“Los que venían camino adelante eran dos; [. . .] como cuajados por la miseria hereditaria”, 4). Desde el vehículo que los transporta, reparan en el paisaje que se acerca y enseguida desaparece ante ellos, prolongado apenas un instante en el aroma de alguna planta:

Según iban corriendo, el paisaje accidentábase, las colinas menudeaban, y las masas roqueñas con alcaparros derramándose en cascadas, brotaban desordenadamente acá y allá, entre matorrales de lentiscos olorosos, de acres enebros y aladiernas.

Apenas si distinguían ya edificios, ni brocales caducos, ni el entrecruzamiento lactescente de líneas que en torno a los predios, o rasgueando el declive de montículos forman cercas de encalado lomo, cruzándose con alma [. . .]

De tanto en tanto, la pestaña del toldo, desvaída, oscilante, tragaba una onda de brisa perfumada (4).

El foco de atención está en el exterior, pero el focalizador se sitúa en el carro, es un focalizador interno, Nikko y su acompañante, que continúan viaje hasta uno de los predios del joven. La voz del narrador completa las deficiencias circunstanciales de su visión (enumera en el segundo párrafo aquello que él conoce, pero cuya imagen no está ya al alcance de los chicos), sin embargo prima el detalle de los aromas que perciben desde la

¹⁴⁷ Como es sabido, la idea de un *autor implícito* fue formulada por Wayne Both y reformulada por diversos autores. En palabras de Darío Villanueva:

[En las novelas escritas desde la segunda mitad del XIX] hay un «autor implícito» por encima del narrador que sustenta el mensaje o historia, y ese «autor implícito» hace frecuentes apelaciones a un lector implícito al que sugiere o impone una forma de lectura. En las oportunidades en que la voz imperiosa del autor implícito supera y anula la del narrador omnisciente, la tercera persona es sustituida por la primera (1988:18).

bancada donde van sentados y la fugacidad de las imágenes que la carrera a trompicones del vehículo les impide contemplar con calma. Hecha esta concesión que permite sumar a la estampa las sensaciones experimentadas por los personajes, el foco vuelve a ampliarse, el focalizador desecha su perspectiva, limitada, aunque sigue el ritmo de su viaje y continúa con la crónica minuciosa que solo está en su mano hacer de las maravillas naturales entre las que transitan. La disección del paisaje logra individualizar sus componentes más característicos y culmina con un nuevo comentario que extrae de lo concreto, de las impresiones físicas, una reflexión de mayor calado: “Allí, como en la mayoría de sus paisajes, la isla sorprende por su soledad, por la ausencia inquietante del hombre, que huye y se esquivo” (5). Penetramos otra vez el ámbito del autor implícito que se camufla tras la voz de su narrador para diseminar mensajes que sugieren una interpretación más ambiciosa de la historia.

Así pues, el arranque de la novela adelanta la importancia que el paisaje va a tener en ella y la estrategia de un narrador externo y omnisciente que, llegado el caso, renuncia a focalizarlo desde su posición y presta su palabra a otros focalizadores internos circunstanciales que enriquecen con sus percepciones la configuración novelesca de un espacio natural de gran complejidad. La perspectiva de estos focalizadores secundarios es siempre más limitada que la suya. La omnipresencia¹⁴⁸ u omnisciencia del narrador resulta, pese a algún titubeo momentáneo, indiscutible en el conjunto de la obra. Como ejemplo revelador puede citarse el capítulo VIII en el que se cuenta cómo amanece Tinny dispuesto a acompañar en una sesión de trabajo a un grupo de pescadores y costea la isla de norte a sur, hasta que llega a la bahía de Mahón por donde desde primera hora de la mañana pasean también en barco Nikko y Pityusa. Desde sus respectivas embarcaciones disfrutaban de la animación de buques en la ensenada y de la estampa que ofrece el puerto visto desde ella, hasta que se cruzan y saludan fugazmente. El narrador introduce de forma sucesiva en el discurso los movimientos de Tinny y de los jóvenes; unos y otros se producen de manera simultánea por lo que solo un focalizador con total dominio de la historia está en condiciones de recogerlos.

¹⁴⁸ Chatman propone utilizar este término en algún contexto en lugar del más común de *omnisciencia*: al narrador se le puede permitir que relate las escenas de una en una [. . .] o puede tener el poder de pasar de una a otra escena con entera libertad en un intento de expresar acciones simultáneas [. . .] el poder de ignorar escenas individuales y resumir espacialmente lo que ha sucedido [. . .] esta capacidad para saltar de un lugar A a otro lugar B sin la autorización de una inteligencia central en la escena debería llamarse «omnipresencia» en vez de «omnisciencia» (1990: 228).

La omnisciencia, de todos modos, se refleja quizás mejor que en cualquier otro contexto cuando se trata de mostrar el interior de los personajes, aspecto que sigue siendo de extrema importancia para la mayor parte de los novelistas del cambio de siglo y que, cuando el nombre de uno da título a una obra, parece de indiscutible interés. La evolución psicológica de los de nuestra novela no es asunto que nos ataña aquí de manera especial, pero sí hasta qué punto el espacio ayuda a ponerla en evidencia. Pues bien, los personajes principales, referentes simbólicos y complementarios de la crisis finisecular, son utilizados como focalizadores del espacio en diferentes oportunidades, con mayor frecuencia, claro está, la protagonista. Cuando se da esta circunstancia, en medio de sus percepciones -que modelan significativamente determinados escenarios- se ve su manera de estar en el mundo, los altibajos de su intimidad siempre propensa al estallido de una crisis. Veamos algunos ejemplos de ello.

Nikko, Tinny y Pityusa representan tres modos distintos de experimentar la crisis fin de siglo. Sin entrar en detalles que aquí no nos competen¹⁴⁹, digamos que es la protagonista femenina de nuestra historia la que reclama mayor atención por parte del narrador. Sus vaivenes emocionales, sus crisis histéricas, su hipersensibilidad de criatura degenerada y superior se plasman en episodios sucesivos que ajustan los pliegues de su extraordinaria personalidad. Su biografía, según se ha dicho, queda trazada al compás de sus desplazamientos por un mapa acotado: Ibiza, norte de Menorca, París, nuevamente Menorca. En cada uno de esos lugares se distinguen diversos escenarios vinculados a experiencias que determinan y proporcionan datos sobre su carácter. Los más significativos se incorporan al discurso narrativo a través de la perspectiva sesgada por su desequilibrio emocional y el ansia continua de novedad, de grandes emociones, de una vida superior que no parece estar a su alcance. Repasaremos enseguida con más detalle la cuidada ambientación de esos momentos críticos en espacios singularizados a través de su óptica, contaminada por una excitación especial: la fiesta en un salón parisino donde sufre el desprecio de Tomy (capítulo III), la fiesta organizada por Tinny en su homenaje (capítulo XII), el primer encuentro sexual en el faro con Solduga (capítulo V). Pero de su mano descubrimos también, por ejemplo, la casa de Tinny, en el capítulo X: la alteración nerviosa de la joven filtra los elementos más relevantes del despacho, una estancia que le habla de su talante activo, emprendedor y

¹⁴⁹ Remitimos a modo de introducción y síntesis de otras reflexiones hechas sobre este asunto a las páginas que les dedica Alba del Pozo García en el estudio introductorio de su edición de *Pityusa* (Llanas Aguilaniedo, 2014b: xx-xxxviii).

cosmopolita -como habíamos ido viéndolo en páginas anteriores-, frente al cual es incapaz de resistirse:

Oyó Pityusa los pasos que se alejaban, el batir sucesivo de puertas sonándole en el corazón como otros tantos ecos de libertad y señorío sobre aquella gran casa que había visto alzarse y dominar el contorno.

Miró el cuarto en que estaba, el artístico desorden de libros y escritos sobre la mesa, la riqueza y finura que podía aspirar allí a pulmón abierto... ¡Qué importaba lo demás!

El aura sensual y moliciosa, que desde la niñez la había vencido, quebró su voluntad, reconciliándola con el hombre que aquellas costosas vanidades sabía ordenar y tener.

Se acercó a la mesa. Yacían esparcidas sobre ella notas y recortes, cuyos distintos tipos eran el anuncio más claro de la variedad de procedencia (145).

Creemos que el fragmento es bastante elocuente. Pityusa se queda sola en la sala. No conoce la casa. Tinny abandona la estancia y ella percibe su alejamiento progresivo a través de los ruidos (“Oyó”) que provocan sus movimientos, imaginando someramente dependencias y corredores a partir de la idea que se había hecho del lugar visto desde fuera (“alzarse y dominar el contorno”). Se concentra en lo que tiene delante (“Miró”), pone el foco de atención en la mesa, pero, en un primer momento, solo repara en el “desorden de libros y escritos”. Basta para suscitar en ella imprecisas sensaciones que apuran su decisión de quedarse a lado del viejo galán. El estilo indirecto libre traduce de manera expresiva su pensamiento. El narrador omnisciente viene en ayuda del lector e insiste en la inevitabilidad de su entrega, víctima de una antigua e incontrolable hiperestesia. La muchacha vuelve a focalizar el espacio. Se aproxima más al mueble. Su mirada ordena el inicial desorden e identifica “notas y recortes” de “distintos tipos”. La mesa, como si fuese un espejo, le devuelve el retrato de tío Celestino que desea ver (“artístico”, “riqueza y finura” “variedad de procedencia”), el único que podría compensar sus propias carencias, darle una oportunidad para dejar atrás su terrible sensación de hastío.

De manera similar, Pityusa focaliza otros escenarios, añadiendo siempre información sobre el estado puntual de sus emociones:

Con interés miró de nuevo aquella tierra clivosa y pasiva hasta los acantilados que recortaban su perfil en el mar. Por una y otra parte idéntica quietud, la misma parvidad de casas diseminadas, pintorescas algunas como *cottages* de una posesión inglesa; la misma finura y sencillez en los elementos del cuadro.

Vacas de rojo pelaje, tendidas sobre la hierba, rumiaban llenándose los ojos de luz, o perseguidas por sus becerros despuntaban verdes y medrosas espigas, alzando una y otra vez los testuces para mirar y extasiarse.

Era sin duda bella su isla; bellas las rocas decalvadas; el verdor fresquísimo de los árboles doselados por celeste flúor; bella la refulgente sábana con destellos de riel recién bruñido (83)

Recién instalada en la quinta, la joven observa esperanzada la belleza del entorno natural. El narrador verbaliza su pensamiento y focaliza el paisaje que rodea el predio a través de ella. La mirada (“miró”) de Pityusa contempla una amplia panorámica, hasta que el perfil de

la tierra se pierde en el mar. Percibe la calma y el pintoresquismo del paisaje. De lo general a lo particular: del marco infinito a las vacas y espigas más próximas. Poco antes había visto algunos cuadros que Nikko había hecho colgar en las paredes de la casa¹⁵⁰. Su sensibilidad plástica sale a colación. La luz, los colores (“rojo”, “verdes”, “verdor”, “celeste”...), el agradable frescor... concretan su sentimiento de plenitud que el narrador traduce otra vez mediante un enunciado fugaz en estilo indirecto libre (“Era sin duda bella su isla”). Pero el entusiasmo descriptivo irá resquebrajándose a medida que la acción avanza y emociones muy distintas, el desasosiego creciente, harán descubrir a la protagonista matices nuevos e inquietantes en el bello entorno isleño:

Abrió la ventana y detuvo los ojos frente a aquel trozo de puerto que, aterido por el reflejo de la luna, se abría en lo hondo.

Estaba todo sin movimiento y encalmado, con esa rara quietud de noche planetaria que el mar sabe tan bien, tan extremadamente, fingir. De una punta a la izquierda se destacó un pequeño bote. [. . .]

Era un barquito grácil, ligero, cristalino, que adelantaba en aquel sosiego como una aparición, semejante a un gran cisne o a un pájaro de mar rezagado y a la ventura.

Desde arriba parecía incorpóreo; tenía un aire sobrenatural, movido por el impulso de los remos que brillaban como aletas revolviendo en el agua globos argentinos.[. . .]

Pityusa le vio oscilar cimbrando levemente su palo, adormecido sobre la sábana encantada.

Tomó unos gemelos y se puso a observarlo.

Una forma dormía allí, blanda e inconsciente, con movimientos tardos de molusco; una suerte de esbozo embrionario incubando bajo místico velo.

El cuadro en conjunto resultaba apacible, tranquilo, de ensueño. Un cuadro de soberana tenuidad, melancólico y apropiado para las graves contemplaciones como pudiera ofrecerlo algún planeta distante.

Emanábase de él el aura suave de lo inmaterial, que consolaba y mecía.

Sonaron horas en el reloj de la única iglesia que el pueblo tiene, desnuda, blanca y triste, al estilo de los templos anglicanos.

Era penoso de oír aquel tañido rompiendo como juez implacable la encantada serenidad.

Pityusa sintió que algo se le desgarraba dentro, en el corazón, tal vez su misma vida (105-106).

El fragmento es un ejemplo muy interesante de presentación combinada del espacio novelesco, en la que pasamos de un focalizador interno a otro externo para completar la imagen de un mismo foco de atención: la estampa nocturna del puerto de Mahón. Todo ello con la versatilidad de que dispone el narrador omnisciente, dueño, además, de alguna información complementaria que le proporciona el autor implícito en el texto. Las marcas que evidencian toda esta maraña son diversas. El focalizador externo sigue los pasos de Pityusa que “abrió la ventana y detuvo la mirada frente a aquel trozo de puerto”. De nuevo la percepción del espacio es visual y el narrador transmite lo que los ojos del personaje-focalizador interno puede ver. También la sensación de calma y quietud. Enseguida - siempre de lo general a lo particular- se fija en un pequeño bote. El narrador, jugando con el

¹⁵⁰ Es evidente que en el tratamiento que se hace del paisaje en todo el libro pesa mucho la cultura pictórica del autor. Desarrollaremos mejor este aspecto en el apartado siguiente.

estilo, matiza su apariencia. Pero el focalizador sigue siendo la joven, cuya posición (“Desde arriba”) solo le permite ver una imagen frágil, envuelta en un halo especial que traduce su propia tendencia a la ensoñación, favorecida por la atmósfera nocturna y el silencio reinante. El focalizador externo sigue de nuevo sus pasos. Intentando compensar las deficiencias de su visión, el personaje echa mano de unos gemelos que le ayudan, en efecto, a corregir los inconvenientes de la distancia. Sin embargo, lejos de despejar sus dudas, el cristal le muestra una forma misteriosa, cubierta por un “místico velo”. El narrador toma de nuevo las riendas de la presentación para añadir sus valoraciones. El tañido de las campanas de la iglesia es perceptible desde dentro y desde fuera de la escena. Su ruido interrumpe de forma brusca la ensoñación. El comentario en presente (“la única iglesia que el templo tiene, desnuda, blanca y triste, al estilo de los templos anglicanos”) contiene datos que traspasan los límites de la historia y alcanzan la realidad del lector. El narrador omnisciente concluye la presentación reparando en cómo la experiencia sacude el ánimo de Pityusa. La inseguridad última a la hora de valorar este efecto (“tal vez”) demuestra la dificultad de identificar muchas veces a pie de texto los agentes de la focalización.

La percepción del espacio que eventualmente tienen Nikko o Tinny suele incorporarse al relato del narrador omnisciente quien los intercala con naturalidad en su propio discurso y resulta menos relevante en relación con lo que venimos comentando.

En definitiva, la cuestión que cabría responder de manera rápida cuando concluimos este pequeño apartado es qué aporta a la configuración del espacio novelesco esta focalización múltiple que se observa en el conjunto de *Pityusa* y la respuesta se desprende por sí sola de lo que hemos mostrado en páginas anteriores. La continuidad espacial de la novela, que es un elemento fundamental para garantizar su coherencia y cohesión internas, se garantiza gracias a la labor concienzuda que a ese respecto lleva a cabo el narrador quien, ajeno al devenir de la trama, focaliza ajustando la distancia según la mayor o menor precisión con que desee componer verbalmente los sucesivos escenarios de la acción novelesca. Ese narrador-focalizador externo predominante no tiene pretensión alguna de objetividad, al contrario, interviene con frecuencia en el texto para introducir sus propias valoraciones o como portavoz de las opiniones o añadidos que el autor implícito considera conveniente insertar en él. La alternancia con otros focalizadores viene sugerida por el empeño de trasladar de manera fidedigna sus percepciones, muy reveladoras en el caso de la protagonista de sus vaivenes emocionales, que actúan como un condicionante ineludible de su manera de percibir la realidad en general y el espacio como parte fundamental de ella. Las limitaciones con las que este focalizador interno opera son constatadas también por el

narrador, quien subraya mediante la selección léxica sus movimientos o cuáles son los sentidos que activa para percibir el espacio. Al tiempo, proporcionando información por otras vías sobre su personalidad advierte al lector sobre los posibles engaños de su percepción. En definitiva, la naturaleza y modo de actuar de todos los agentes de la focalización en esta novela revela unas dosis muy altas de subjetividad en la composición literaria del espacio que el discurso verbal contribuye decisivamente a canalizar.

2.5.5. Discurso del espacio y estética de las sensaciones

Como expresaban Becerra (2002), Chatman (1990) o Lotman (1978), el espacio literario es un espacio verbal porque se construye inevitablemente a través de la lengua y de esa manera se inserta con naturalidad en el discurso narrativo. Está constituido por elementos (palabras) que evocan el mundo real puesto que, incluso cuando su referente es uno de fantasía o mítico suele utilizarse para profundizar en nuestra propia realidad (Álvarez Méndez, 2010: 26). Así pues, el espacio de la narración solo cobra vida a través del poder de sugerencia de las palabras, combinadas de acuerdo con determinados esquemas retóricos que traducen la visión subjetiva del focalizador responsable de la selección de aquellos objetos que, traídos al discurso, metonimizan el escenario completo de la acción¹⁵¹. Por eso, como señala Lotman, “la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial” (1978: 270-271). Es decir, la presentación del espacio es una manera de interpretar la realidad¹⁵² lo que, sumado sus eventuales vínculos con los personajes o los acontecimientos que se sucedan en el transcurso de la historia, dota de gran protagonismo a algunos escenarios y les adjudica un valor simbólico sobre cuya base es posible proponer algún tipo de clasificación.

El extraordinario protagonismo que nuestra novela concede al espacio condiciona su organización textual. Según concluíamos al abordar el asunto de la focalización, incluso cuando es percibido y verbalizado a través de un narrador externo, que no está involucrado

¹⁵¹ Téngase en cuenta que los objetos que integran los espacios literarios no solo tienen la capacidad de sugerirlos en su conjunto, sino que también, en otro sentido, pueden funcionar como metonimias de los sentimientos o ideas de los personajes asociados a ellos (Álvarez Méndez, 2010: 25). En todo caso, representar verbalmente un escenario completo es imposible; siempre quedarán huecos que un lector competente ha de rellenar.

¹⁵² Continúa Lotman:

Los modelos históricos y lingüísticos nacionales del espacio se convierten en la base organizadora para la construcción de una «imagen del mundo», un modelo ideológico global propio de un tipo de cultura dado. Sobre el fondo de esas construcciones adquieren significado los modelos espaciales particulares creados por un texto o grupo de textos dados (1978:272).

en la trama, se nos ofrece pleno de subjetividad: no encontramos ningún focalizador espacial neutro en *Pityusa*. La valoración del espacio y la expresión de las emociones que se suscitan en contacto con él es continua y aporta, a su vez, datos muy relevantes sobre la idiosincrasia de quien lo está observando (De Juan Ginés, 2004: 85). En general, en la obra se opta por una presentación explícita de los sucesivos escenarios de la acción: se nombran los elementos que los conforman y se subrayan aquellos rasgos (detalles) que, a criterio del focalizador, permiten identificarlos y reconstruirlos mentalmente con exactitud. Detallismo y subjetividad nos colocan frente a una modalidad discursiva, la descripción, que desde antiguo se define por ambas características, como la fórmula más eficaz para pintar algo con palabras señalando sus propiedades¹⁵³. Este objetivo tiene diversas implicaciones, exploradas concienzudamente por Luz Aurora Pimentel y redundantes en lo que ella considera un doble y “contradictorio ideal”: mostrar ese algo como un objeto sensible (poniéndolo a la vista y, por tanto, generando una imagen simultánea y sintética de sus cualidades) e inteligible (darlo a conocer de manera analítica, mediante la enumeración de sus características) (2001:18-19). Se demuestra de esta manera el poder evocador del lenguaje, pero lo que da identidad a una descripción como tal es la utilización de determinados procedimientos textuales que pueden llegar a tener un alto grado de complejidad y serán responsables, por ejemplo, del carácter más o menos realista de una descripción espacial. La superposición sobre las cualidades lógicas de los objetos que forman parte de un espacio (forma, cantidad, tamaño, ubicación) de las sensibles (color, textura, olor...) crea efectos de sentido acumulativo que repercuten en la semántica final del texto: más allá del poder icónico de las palabras escogidas, de su tendencia a disponerse en series de acuerdo con cierto orden -que parecen ser rasgos comunes a todos los que se

¹⁵³ En su célebre *Manual de Retórica Literaria* (1975), Heinrich Lausberg reserva el término *descriptio* para “la descripción detallada de una persona o de un objeto” (II, 427), cuyo objetivo coincide con el de la *evidentia*, es decir, “la descripción viva y detallada de un objeto [. . .] mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía [. . .])” (II, 224). Sin embargo, precisa que:

El conjunto del objeto tiene en la *evidentia* carácter esencialmente estático, aunque sea un proceso [. . .]; se trata de la descripción de un cuadro que, aunque movido en sus detalles, se halla contenido en el marco de una simultaneidad (más o menos relajable). La simultaneidad de los detalles, que es la que condiciona el carácter estático del objeto en su conjunto, es la vivencia de la simultaneidad del testigo ocular; el orador se compenetra a sí mismo y hace que se compenetre el público con la situación del testigo presencial (II, 224-225).

La descripción y la evidencia se insertan así como digresiones en el conjunto de la narración, aunque el propio Lausberg habla de la posibilidad de descripciones “de procesos” (II, 226), entre las que se situarían las de catástrofes naturales o fiestas que pueden estar ligadas a la configuración del espacio novelesco, que aquí nos ocupa, y que él deja a un lado de la descripción de lugares reales o ficticios, siempre digresiva en la *narratio*. Amelia Fernández (2012) parte de la definición clásica de Lausberg para mostrar otros usos interdiscursivos de la evidencia con una intención suasoria poniendo ejemplos de Castelar y Baroja, muy diferentes del que aquí nos ocupa, pero interesantes para valorar la versatilidad de este recurso en la modernidad.

integran en esta modalidad discursiva- la inserción de elementos que añaden matices simbólicos o ideológicos, revelan la intención de convertir el espacio en algo más que el marco de la acción novelesca (Pimentel, 2001, 63-64).

Esta es para nosotros la nota más interesante que ofrece el discurso del espacio en *Pityusa*, coherente con la importancia que la literatura moderna que defiende y secunda Llanas Aguilaniedo concede a la descripción¹⁵⁴ como mecanismo para trasladar las emociones que experimenta un sujeto en contacto con el mundo exterior¹⁵⁵. De hecho, comentando la estampa sevillana que incluye en su dedicatoria de *Alma contemporánea* a Pedro Balgañón, define así Broto el emotivismo: “un método de descripción que podríamos llamar inductivo; una ensoñación contemplativa que se nutre de impresiones capaces de llegar, no por el cansino análisis, sino mediante el sentimiento y la sugerencia (símbolos, contrastes, etc.), a una síntesis comprensiva de la realidad” (en Llanas Aguilaniedo, 1991: 5). En efecto, en esas líneas el autor utiliza la belleza de una magnífica puesta de sol sevillana, contrapunteada por los ruidos de la vida moderna de la ciudad, como imagen del estado presente de la humanidad, en especial de quienes aguardan en sosiego “la noche de la inteligencia que ha de renacer para vivir el nuevo día” (Llanas Aguilaniedo, 1991: 6)¹⁵⁶. Las descripciones espaciales que encontramos en *Pityusa* presentan este rasgo diferenciador

¹⁵⁴ No siempre ha sido así, ya que en muchas ocasiones fue vista como un lastre que amenazaba la coherencia interna de la narración en la cual se integra. Antonio Garrido acusa directamente a la retórica de los prejuicios con que se ha valorado el discurso descriptivo, visto como un mero ornamento o como distractor del lector, restando eficacia suasoria o dificultando la comprensión del texto en su conjunto (2008: 219).

¹⁵⁵ Broto Salanova en el estudio introductorio a su edición de *Alma contemporánea* explica pormenorizadamente las bases teóricas del tratado de estética de Llanas, sobre todo en lo que concierne al idealismo objetivo de Guyau y sus vínculos con las teorías de la degeneración de Nordau y de Gener (Llanas Aguilaniedo, 1991: lxiv-lxxviii):

En los individuos sanos, según Nordau, las emociones nacen del mundo exterior [. . .]. Fouillée, en su libro, pretendía reordenar la asociación de ideas en el degenerado para el recto conocimiento y juicio, abrir la mente envuelta en las tinieblas de los fantasmas interiores a una correcta apreciación de la realidad, cuyas emociones psíquicas, al transmitirse por el arte, devolvieran el fondo del alma humana, interpretación sana y sincera de la naturaleza. [. . .]

La emoción quedaba estudiada por Fouillée, quien la definía como movimiento instintivo de la voluntad reaccionando bajo la influencia del mundo externo. Llanas imaginaba, pues, un arte educativo que, armonizadas las tres formas de conciencia (inteligencia, sensibilidad, voluntad) organizara al ensimismado y fatigado lector finisecular en el ejercicio de la comprensión sintética (lxxvii-lxxviii).

¹⁵⁶ Con imagen similar a la que utiliza Max Nordau al comienzo de *Degeneración* (1902: 10-12). No es la única descripción paisajista que se encuentra en el libro. Bellísima y compuesta a la luz del emotivismo -a esas alturas del texto claramente explicado- es, por ejemplo, esta de la noche granadina, que tan vivamente le había impresionado durante su estancia en la ciudad en 1897 y que podemos leer en el capítulo XI:

¡Noches de la Alhambra, hermosas noches en que la luna puede apenas penetrar la espesura de los altos árboles añosos, viniendo a formar contrastes de luz en las plazoletas y en las musgosas fuentes; en que el ruido de las aguas del cerro se une al de las que bajan por la cuenca oscura del Darro, moviendo sus monótonos batanes, incesantes en el trabajar, con una continuidad en sus golpes que angustia y hace brotar las lágrimas; noches en las cuales los torreones proyectan sus duras sombras sobre las yerbas del foso y el Albaicín, callado, destacando el verde oscuro de sus cármes sobre el blanco dudoso de los edificios, parece una ciudad muerta... quién os podrá negar ni vuestra poesía, ni vuestro sublime, misterioso encanto, ni vuestra grandeza? (Llanas Aguilaniedo, 1991: 213)

respecto, sobre todo, a las de las novelas realistas de las últimas décadas del XIX¹⁵⁷: si bien ocupan una parte considerable del texto, no se detienen tanto en la enumeración de los objetos y propiedades que los caracterizan como de las sensaciones que se suscitan al percibirlos. Hablábamos de detallismo, pero lo que por momentos satura la capacidad evocadora del lector es la acumulación de sensaciones captadas de forma simultánea por diversos sentidos aunque se incluyan de forma lineal en el discurso. Este es uno de los rasgos que para Ricardo Gullón define la revolución que el género novelesco experimenta con el cambio de siglo: solo a través de ellas se accede al mundo exterior, transformado artísticamente mediante la habilidad para convertir en imágenes lo percibido: “El vagabundeo de la mirada y la receptividad de un sexto sentido abierto a transmisiones de gran finura, fundidas con recuerdos y fantasías y sueños, determinan una visión que penetra más allá de lo tangible. Un nuevo modo de percepción que la sensación precipita y la imagen declara” (1984: 20). En el contexto de su estudio sobre la novela lírica, introduce a Benjamín Jarnés en el grupo de narradores que la cultivan con estas palabras que, creemos, salvando las distancias, convendrían también a nuestro autor:

El descenso de la novela realista a la vulgaridad y a la trivialidad, podía frenarse, paradójicamente, acelerándolo, aceptando lo trivial como punto de partida, y lo vulgar como materia susceptible de ser transfigurada en «primores» [. . .]

En un mundo de apariencias, la realidad no es sino lo visto y aprehendido en ellas. No tiene sentido buscar la profundidad en la retórica, ni en la metafísica. La realidad es lo sentido por el sentidor, el modo de experimentarla, y ese modo la revela cambiante y no fija, esquiva y no dócil, renuente al concepto y sumisa a la impresión: la realidad es subjetiva, movедiza e intrascendente; la realidad es la sensación (1984: 108).

Pero hablar de sensaciones a propósito de una obra de Llanas Aguilaniedo es asunto que tiene mayor recorrido¹⁵⁸. Llanas se coloca frente al retrato del individuo finisecular que traza Nordau, entre cuyos trazos distintivos se encuentra la insaciable búsqueda de nuevas emociones¹⁵⁹ y, tal como explicamos arriba, sugiere la redención de su pesimismo mediante el arte y la Belleza que solo es aprehensible a través de ellas. Llevando a su praxis de novelista este supuesto, nuestro autor se aproxima a otros grandes de la literatura occidental

¹⁵⁷ No obstante, Ricardo Gullón ya observó que este lugar común de muchos manuales no puede obviar los precedentes de las descripciones subjetivas de la novelística del cambio de siglo en autores ubicados con naturalidad en el Realismo, como José M^a Pereda (1984: 16).

¹⁵⁸ Sobre la importancia de la sensación en la construcción del concepto de modernidad en la literatura europea incide Suárez Miramón cuando recompone el hilo que lleva desde las primeras lecturas de Baudelaire hasta el decadentismo (2006: 95-109).

¹⁵⁹ Lo cual supone un reto inasumible para el artista:

Exposiciones artísticas, conciertos, teatros y libros por muy extraordinarios que fuesen, no bastan sin embargo para las necesidades estéticas de la sociedad elegante. Esta busca satisfacciones ignoradas, exige excitaciones más fuertes y espera encontrarlas en las exhibiciones en las cuales diferentes artes se esfuerzan por obrar simultáneamente sobre todos los sentidos por medio de combinaciones nuevas (1902: 25).

más o menos contemporáneos suyos: D'Annunzio, incluido con cita intertextual en el capítulo X¹⁶⁰ de nuestra novela; Poe, con cuyo mundo de misterios sobrecogedores podría emparentarse su final¹⁶¹; Proust, cuya obra magna *Recherche tu temps perdu* comienza a publicarse en 1908 serían brillantes ejemplos. Todos explotan al máximo la capacidad de sugerencia de las palabras y ensanchan el sentido del término *sensación* que abarca otro tipo de emociones múltiples, sutiles e intensas¹⁶². Georges Matoré estudia con detenimiento el caso de varios autores contemporáneos franceses en lo que concierne al tratamiento del espacio y comienza por cuestionar la clasificación tradicional de las sensaciones en correlación con los cinco sentidos¹⁶³, para afirmar que, en la literatura del XX ganan importancia, por ejemplo las térmicas o las táctiles, postergadas en estudios similares frente a la percepción del color o de los sonidos¹⁶⁴. Sea como fuere, la identificación entre realidad

¹⁶⁰ “Era el libro de D'Annunzio, artísticamente orlado y compuesto con fundición expresa, donde el vate en prosa mirífica discurría sobre el eterno asunto amoroso” (148). Sobre la recepción temprana en Cataluña de este autor italiano escribe Assumpta Camps (1999). La coincidencia en las fechas de algunas traducciones que ella recoge con la estancia en Cataluña del oscense y el inventario de las que también se hicieron al castellano refleja la difusión y popularidad del italiano.

¹⁶¹ “La cuajosa pupila miraba, miraba...

Dominando un grito que sentía serpear por sus fibras, hundió con fuerza el alfiler en el cristal del ojo. Fue un segundo de angustia, de frenesí, ¡de espanto!”

Nótese el parecido con “El corazón delator”, de E. Allan Poe: “Estaba abierto, completamente abierto; yo apenas lo miré; la cólera me cegó. Lo vi clara y distintamente por entero, de un azul desvanecido, y velado por una tela horrible que me heló hasta la médula de los huesos” (2000: 158).

¹⁶² En uno de los muchos momentos en que el narrador muestra la fractura íntima de Pityusa, su casi perpetuo malestar, justo antes de que decidiese ir con Nikko a Menorca, apunta:

Pityusa sentía con frecuencia ese terror a todo, ese miedo a la vida y a las cosas, cuando velados los ojos por mosaico de infinitas facetas le daban de ellas imágenes no precisas, deformes y turbias que la llenaban de inquietud.

Con los otros sentidos le ocurría lo propio, asociándose además dentro de ella a cada percepción interpretaciones anormales de una temerosa vaguedad. Sin que nada exterior variase, para sus sentidos turbados el mundo se transformaba en pesadilla (64).

¹⁶³ Matoré afirma claramente que: “la conception de l'espace est une sorte de synthèse opérée en partant de différentes sensations” (1976: 212). A partir de ahí matiza el concepto de sensación y aclara:

Les psychologues contemporains distinguent, on le sait, neuf catégories de sensations:

- 1) Lumineuses et chromatiques (visuelles);
- 2) tonales (auditives);
- 3) olfactives;
- 4) gustatives;
- 5) mécaniques;
(impressions: a) de tact,
b) de piquûre);
- 6) thermiques;
- 7) kinesthésiques (position, forcé et résistance);
- 8) statiques et dynamiques:
(sensation: a) de pesanteur,
b) de translation et de rotation);
- 9) affectives (volupté, chatouillement, pincement, etc.) (1976: 213-214)

¹⁶⁴ Sus conclusiones nos resultan interesantes porque, basadas en un estudio del léxico, apuntan a la posibilidad de valorar la incidencia de determinadas sensaciones y la preferencia por unas fuentes de percepción sobre otras como un elemento que se debería tener en cuenta antes de ajustar cualquier lectura del espacio novelesco. Así, matiza el crítico francés, la vista es el sentido más racionalista e implica un juicio, una toma de posición frente a la realidad; el tacto, por el contrario, apela a relaciones menos intelectualizadas, nos

y sensación que establecía Ricardo Gullón en las palabras que transcribíamos arriba, supone que esta última es una vía indiscutible de acceso para llegar a aquella. *Percibir* es, según la RAE: “Captar por uno de los sentidos las imágenes, impresiones o sensaciones externas” y es evidente que en la percepción del espacio rara vez interviene solo uno de ellos¹⁶⁵.

La concepción de un arte ideal que expresa, de otra parte, Llanas en su tratado de estética es deudora de la adhesión de Nordau a través de Chambrun¹⁶⁶ a la idea del arte total, integrador de todas las artes clásicas, por el que abogaba Wagner en 1849 (Cebrián, 2010: 321), aun cuando el oscense matice la pertinencia de que cada una mantenga los “recursos sacados de su propia naturaleza y de su medio de expresión” (1991: 148). El discurso del espacio que encontramos en *Pityusa* ejemplifica también estas constantes. La formación artística de Llanas, afianzada en su etapa barcelonesa, lo puso en contacto con todo tipo de novedades en ese ámbito¹⁶⁷ -como comentamos páginas atrás- e, instalado ya en Madrid, no dejó de frecuentar la compañía de artistas de diversas ramas que ampliaron su perspectiva en ese terreno. En las tertulias del Café Nuevo Levante o el Café de la Montaña -donde sabemos que su presencia era habitual- debió de coincidir con figuras de la talla de Julio Romero de Torres y Anselmo Miguel Nieto (Cebrián, 2010: 398)¹⁶⁸. Entre las referencias intertextuales que encontramos en nuestra novela, se insertan algunas a pintores de diversa filiación, época y procedencia que evidencian su familiaridad con esta materia: Jan Brueghel

pone en contacto con los seres y con las cosas; el gusto puede proporcionar sensaciones similares a las táctiles, con mayor o menor carga de sensualidad, asociadas al afán por conocer algo en profundidad; el olfato también involucra matices afectivos y cobró inusitada importancia con los simbolistas; el mundo de los sonidos, como también el de los gustos y olores, traslada emociones ligadas a la idea de lo ideal absoluto (1976: 216-235).

¹⁶⁵ Según Mieke Bal:

Hay tres sentidos con especial implicación en la percepción del espacio: *vista, oído, y tacto*. Todos ellos pueden provocar la presentación de un espacio en la historia. Las formas, los colores y los volúmenes se suelen percibir visualmente, siempre desde una perspectiva concreta. Los sonidos pueden contribuir, aunque en menor medida, a la presentación del espacio. [...] Las percepciones táctiles no suelen tener mucho significado espacial. El tacto indica contigüidad. [...] La percepción táctil se usa a menudo en una historia para indicar el material, la sustancia de los objetos (2009: 101-102).

¹⁶⁶ Sobre el vínculo puntual entre el conde Chambrun y Llanas -coincidentes en la unión de pintura, música y literatura en una arte ideal basado en el amor y donde el papel reservado a la mujer era muy importante- habla Gloria Cebrián (2010: 342-343).

¹⁶⁷ Santiago Rusiñol, tras visitar en París en 1892 la exposición de pintura promovida por la misteriosa Orden de la Rose Croix (de la que informa puntualmente en sus crónicas para *La Vanguardia*), regresa decidido a apostar por un arte ideal, abierto a las verdades de la naturaleza. Con este impulso inicia una década de idealismo en la pintura española que se enmarca en el arranque del Modernismo y el debate entre sus dos sensibilidades más marcadas, la bohemia y la intelectual, de un lado; y el papel de la moral en el arte, de otro (Gloria Cebrián, 2010: 352-353).

¹⁶⁸ Asiduos de ese mismo salón eran también Ricardo Baroja, Jacinto Benavente y Valle-Inclán. Cebrián alude ahí a la actividad como crítico de arte de Valle, cuyas *Sonatas* se dejarían también influir por ese ambiente. Su opinión sobre Rusiñol se muestra cambiante en esos textos.

(39), “Calbó” (83), “Rafael” (85), Besnard” (141)¹⁶⁹ ilustran la narración en contextos variados, casi siempre como punto de comparación al hilo de algún motivo puntual. Sumadas al empleo en dos ocasiones del adjetivo “prerrafaélica” (7, 104) incluyen de manera expresa el mundo de las artes plásticas en el texto¹⁷⁰. Sin tiempo ni espacio para abordar esta cuestión con más calma, remitimos al trabajo de Gloria Cebrián (2010) para comprender la importancia que la pintura tiene en la cultura europea del cambio de siglo y qué eco alcanza en el conjunto de la producción literaria de Llanas Aguilaniedo. Por lo que aquí respecta, sí queremos insistir en la omnipresencia del paisaje en los lienzos españoles de esos años, como ocurría en la literatura, y la apuesta coincidente de pintores y literatos por un arte capaz de captar las impresiones que se experimentan en el transcurso de su contemplación, según apuntó ya Ana Suárez Miramón (2006: 163-171). Ella afirma que: “Es difícil hallar otro momento en la historia del arte en donde los artistas de la palabra y de la pintura hayan coincidido tan unánimemente en el valor de un principio, como ocurrió en el fin de siglo con la defensa de la sensación” (163). Este dato avala la inclusión de todos en un único y poliédrico movimiento, el Modernismo, acogedor de un sinnúmero de visiones del paisaje, herederas del interés positivista por el conocimiento de la naturaleza, pero sesgadas por un idealismo que ya latía en el arte del Greco, por ejemplo. Así se alimenta la preocupación por captar lo momentáneo, aquello que el tiempo impide retener, la sensación. La pintura y la literatura avanzan de la mano en este sentido desde mediados del XIX y alcanzan su máxima sintonía en el cambio de siglo con nombres como el de Rusiñol, Beruete, Azorín, Unamuno o nuestro autor, Llanas Aguilaniedo, sistemáticamente olvidado en la reescritura de esta etapa tan singular de nuestra historia cultural. Su concepción plástica del texto le lleva a emplear la palabra *cuadro* muchas veces en *Pityusa* para aludir a una determinada escena e insiste en la sensibilidad pictórica de sus personajes¹⁷¹, más cosmopolita, es cierto, que la

¹⁶⁹ De este pintor francés (1849-1934) habla expresamente Nordau en *Degeneración*, poniéndolo como ejemplo de los artistas acordes con los gustos de la buena sociedad fin de siglo: “las mujeres de M. Besnard, que tienen cabellos de color verde prado, rostros amarillos de azufre o rojo de llama, brazos salpicados de violeta y de rosa y que están vestidas con una fosforescente luz azulada, que afecta la forma, justo lo suficiente para que pueda reconocerse, de bata de casa” (1902: 20). La comparación entre Iseta y uno de sus personajes es llamativa.

¹⁷⁰ De acuerdo con Gloria Cebrián, sería, no obstante la primera novela de Llanas, *Del jardín del amor*, la que tuviese ecos más claros de la pintura contemporánea del autor. En concreto, ella realiza un análisis comparado de la presentación del motivo del jardín en las artes plásticas y dicha obra, notando la filiación impresionista y prerrafaélita de la paleta de colores utilizada en algunos pasajes del libro (2010: 376-393).

¹⁷¹ Por ejemplo, Nikko había reunido en su hotel de Villacarlos “parte de los primores artísticos que atesoraba la familia” (89) y pasa el tiempo en la quinta hojeando sin interés “unos álbumes” (124), combinación muy a la moda de la época entre escritura y pintura; Pityusa compara el rostro transido de Iseta cuando le cuenta un episodio mágico de su pasado con “una inspiración de sus pintores favoritos” (119).

de muchos de sus contemporáneos. La luz y el color son ingredientes fijos en sus descripciones espaciales, pero no constituyen el único elemento que debe ser tenido en cuenta a la hora de analizarlas.

A modo de ejemplo de la sutileza con que procede Llanas, releemos el final del capítulo X, de donde comentábamos otra pequeña instantánea antes. En el pasaje que ahora destacamos, la joven está ya arrebatada por la poderosa personalidad de Tinny, descubierta entre el desorden aparente de los legajos y objetos que custodia su despacho. Poseída por sus propias emociones, repara en la estampa que se le ofrece desde el interior de la sala, al fondo de un vano acristalado:

Tendía el sol sobre el valiente paisaje una luz incendiaria. A través del gran hueco el campo desigual, graneado de romeros, cistos y otros arbustos; los lienzos verdes que las plantas trepadoras entretejían desde la base a la cresta de las rocas; el nervio ocráceo de la carretera, avanzado desde el oeste; la blancura primitiva y radiante de algunos predios, moteando el terreno, como en toda la isla puede vérselos con distinta entonación y carácter en cada lugar, tenían para Pityusa un atractivo metálico y nuevo.

Dos mujeres adelantaban por la abierta cinta con grandes sombreros acapazados, pañuelos rojos sobre el pecho y al hombro instrumentos de labor.

Parecían recortadas sobre el camino, donde el contraste de los colores hería como sonos de cornetas. Un pobre hombre iba siguiéndolas, la bolsa del tabaco en bandolera, llevando de tiempo en tiempo a los labios el cabo de una pipa esquelética y aspirando sin fuerza borbotones de humo.

Al pie de una margen otro escarbaba con isócronos golpes de su azadilla la tierra que el hierro colorea allá de carmesí en muy extensa zona.

¡Oh poder desconocido y misterioso del tiempo! ¡Oh virtud y esencias ocultas de los minutos que sacuden nuestra existencia!

Cada instante para los que viven en inquietud, para aquellos a quienes la zozobra mantiene envarados o perpetuamente limpios de los residuos que dejan las ideas, es un despertar a luces diferentes; parece traer su provisión de sensaciones, que otorga contra el valor supremo de la vida.

Tal vez se trabaje invariablemente el mismo asunto, quizá se recorran los mismos sitios, y hasta es posible que, reclusos tiempo y tiempo en un círculo estrecho, los ojos no vean ni perciba el oído sino impresiones de conjunto, familiares a puro observadas.

Cada hora esgrimiendo su mágica varita cegará los sentidos para ciertas partes del cuadro o del inarmónico conjunto, descubriéndonos con acuidad cristalina nuevas cosas, efectos milagrosos inadvertidos hasta entonces no obstante el mucho mirar, la atención analista del que escucha queriendo conocer lo más posible.

Le parecía distinguir con espíritu diferente, penetrar mejor la maravilla de las cosas y su sentido.

Hasta ella ascendieron, tristes por la distancia, acordes que alguien muy artista sabía alzar de un piano.

Sonaban misteriosamente, llevando consigo un raro acento.

Cuál sea la acción precisa de la música sobre los nervios, está por averiguar; pero sus risas o su llanto, aquel acompañar nuestros dolores o exacerbarlos hasta el frenesí, el delirio fosforescente que desata en el cerebro al caer de la tarde o con noche cerrada bajo la fronda tienen mucho de prodigio.

Pityusa creyó en su poder sobrenatural, sintiéndose, como de hecho se sentía, dominada por ella.

Debiórase al cansancio, a la fatiga nerviosa, al abatimiento que invariablemente traen las impresiones fuertes, a natural languidez o debilidad, desmayada o dormida, ello fue que cerró los ojos a la luz en el forrado mueble que tendía orgulloso para ella, sus brazos amaranto (147-149).

La riqueza informativa que contiene la cita en relación con el tratamiento del espacio en nuestro libro, creemos, justifica con creces su extensión. Sin entrar de lleno en el asunto de la modalización, que en líneas generales revisábamos en el apartado anterior, es imprescindible, al menos, señalar cómo la voz de un narrador omnisciente nos hace llegar la escena que está focalizando Pityusa, puesto que se abre frente a ella y a una distancia que le permite distinguir detalles de la vestimenta de los campesinos que transitan por el lugar (“Dos mujeres adelantaban por la abierta cinta con grandes sombreros acapazados, pañuelos rojos sobre el pecho [. . .]. Parecían recortadas sobre el camino”; “Un pobre hombre iba siguiéndolas, la bolsa del tabaco en bandolera”). No obstante, el discurso concede gran importancia a comentarios que desde su control pleno de la historia hace dicho narrador sobre la realidad narrada (“tenían para Pityusa un atractivo metálico y nuevo”, “Debiórase [. . .] al abatimiento que invariablemente traen las impresiones nuevas”) o a otros, por su amplitud claramente digresivos, en los que se cuelan primeras personas del plural (“nuestra existencia”, “descubriéndonos”, “nuestros dolores”) para extrapolar una reflexión genérica sobre el poder sugestivo de las sensaciones corregidas en la memoria por el paso del tiempo: “descubriéndonos con acuidad cristalina nuevas cosas, efectos milagrosos inadvertidos hasta entonces no obstante el mucho mirar”. De los catorce párrafos que tiene el fragmento, cinco son de este tipo y podrían asignarse a un autor implícito y preocupado por orientar la interpretación de sus lectores, involucrados también en las marcas pronominales. Ese discurso subliminal camuflado bajo el texto está profundamente conectado con él. Pityusa acaba sucumbiendo a una crisis hipersesestésica producto de la acumulación de un variado espectro de emociones que se traducen con diversidad de procedimientos retóricos, mediante los cuales se nos lleva de un foco espacial exterior trasladado con preeminencia de referencias de tipo visual a, de nuevo, el interior de la sala en la que estaba situado el personaje antes y durante la focalización, envuelto ahora en una atmósfera de confusa irrealidad que acoge el desmayo de la muchacha. En el inicio, una “luz incendiaria” lo baña todo. El sol está cayendo y las tonalidades de rojos evocan sensaciones no solo cromáticas, sino también térmicas: un calor que agota y extingue. La alternancia de colores anima la selección metonímica de objetos y replica los efectos plásticos componiendo imágenes sencillas, pero muy efectivas: “lienzos verdes que las plantas entretejían”, “nervio ocráceo de la carretera”, “la blancura primitiva de algunos predios”. La impresión en el ánimo predispuesto del personaje-observador es contundente y del nutrido léxico del narrador surge la adjetivación bimembre, “metálico y nuevo”, para expresarla apelando a los sentidos: dura y brillante, capaz de despertar a Pityusa definitivamente de su atonía. Sobre el paisaje, el

elemento humano se proyecta como un objeto más, pintado con trazo suelto, impresionista (“Dos mujeres [. . .] pañuelos rojos sobre el pecho y al hombro instrumentos de labor”). Desprovistas de otra nota humana, como figuras de papel, “recortadas sobre el camino”, también ellas se transfiguran con “el contraste de colores” que “hería como sonos de cornetas”. La sinestesia es contundente: vista y oído, colores intensos de la puesta de sol y ruido estruendoso, breve, de llamada, coadyuvan a la explosión sensorial de una naturaleza que todo lo opaca: el hombre que va siguiendo el rastro de aquellas mujeres, camuflado bajo los pardos de su vestimenta, entre el humo gris de su pipa (“pobre hombre”, “bolsa de tabaco”, “pipa esquelética”, “borbotones de humo”), desprovisto de cualquier atisbo de energía, como el otro, que “escarbaba con isócronos golpes de azadilla la tierra”, una tierra de donde brotan con el golpe del hierro nuevos rojos intensificados por el incendio de tonalidades que cubre todo. La tierra que rodea la casa de Tinny se ofrece a la vista de Pityusa como el típico escenario de la degeneración y del espíritu decadente que -lo decimos ya- impregna toda la novela. Estamos ante un paisaje que incentiva esa decadencia, que promueve la abulia, el abandono, y que Llanas pinta de acuerdo con supuestos científicos que explicaban el atraso atávico de los países del sur europeo apelando a la influencia del medio y del clima en la dinámica de sus pueblos, tal como afirmaban Ferri o Lambroso (Del Pozo García en Llanas Aguilaniedo, 2014b: xviii-xix y Broto Salanova, 1992: 360-361).

El ánimo impresionable de Pityusa la trasciende a un mundo simbólico, construido solo para ella por sus sentidos: “Le parecía distinguir con espíritu diferente, penetrar mejor la maravilla de las cosas y su sentido”. Su espíritu se eleva y es la música, expresión sensorial de lo sublime, quien la instala en esa realidad paralela, alta, solo alcanzable por los “acordes que alguien muy artista sabía alzar de un piano”. El léxico, siempre justo, envuelve los sonidos en un halo mágico e inquietante a la vez (“[acordes] tristes”, “misteriosamente”, “raro acento”). El temperamento histérico de la joven, excitado por la intensidad creciente del rojo -siguiendo rigurosamente las teorías de Nordau¹⁷²-, sucumbe extenuado y “cerró los ojos a la luz en el forrado mueble que tendía orgulloso, para ella, sus brazos amaranto”. La vuelta al mundo de lo concreto se expresa cambiando el foco de atención espacial, ahora puesto en el sillón, personificado y presentado mediante una fórmula perifrástica -expansión verbal de sus cualidades táctiles y cromáticas-, que metonimiza la realidad física de la habitación donde permanece la joven.

¹⁷² “el rojo es notablemente dinámico [. . .]. Se comprende pues, que pintores históricos se sumerjan con toda su alma en el rojo, y que espectadores históricos experimenten un placer especial a la vista de cuadros que obran sobre ellos de una manera dinámica y suscitan en ellos sensaciones agradables” (1902: 47).

Encontramos, pues, aquí, un buen ejemplo de la técnica usada por Llanas para configurar el discurso del espacio en nuestra novela. La descripción impresionista¹⁷³ que da singular protagonismo a la luz y al color sin descuidar la sugerente alusión a otras sensaciones es una constante, sobre todo cuando se trata de espacios exteriores. El uso sistemático de esta fórmula refuerza la cohesión profunda del texto y la coherencia del discurso ideológico que lo atraviesa. Siempre, en todo caso, el método que propone para acceder-conocer la realidad evocada pasa por la percepción de los objetos que destaca el focalizador y su verbalización mediante una selección léxica y estilística muy cuidada. Un estilo que es hijo de su tiempo, del espíritu refinado de los jóvenes modernistas a cuya generación pertenece el aragonés, aunque tamizado por los postulados del emotivismo:

Nunca debe subordinarse, sin embargo la belleza total a una cuestión de forma y creo que todos los esfuerzos del escritor deben dirigirse a dominar la filosofía del lenguaje para dar a la expresión de sus pensamientos aquella marcada exactitud, aquella propiedad y precisión que tan comprehensible hace lo que trata de describir (Llanas Aguilaniedo, 1991: 181-182)

Ese era su reto: claridad y precisión para expresar toda la complejidad del sentir moderno. Sus aportes en lo que atañe a la consolidación de un nuevo lenguaje fueron resumidos por Broto Salanova (1992: 378-389). Hay que resaltar la incidencia de su formación en el terreno de las ciencias naturales en su empeño por encontrar la palabra exacta no siempre disponible para nombrar los entresijos del mundo que observa. La recensión que hace Broto de neologismos, términos clínicos o botánicos, vocablos sencillos de la gente del campo, al lado de imágenes, metáforas, comparaciones diversas para clarificar realidades difíciles de definir... resulta muy útil a la hora de enfrentar la lectura de cualquiera de sus textos. Pero no contradice el lirismo acendrado de muchos pasajes interrumpidos por una explosión sentimental que obliga a reinterpretarlos. No es baladí en el que acabamos de comentar la ruptura brusca del tono enunciativo por el aparato retórico de dos exclamaciones yuxtapuestas. Ambas contienen estructuras nominales con paralelismo casi exacto y enfatizadas por una anáfora interjectiva, justo cuando se invoca el poder demiúrgico y misterioso del tiempo, que regala las sensaciones para contrarrestar una paralizadora conciencia de finitud: “¡Oh poder desconocido y misterioso del tiempo! ¡Oh virtud y esencias ocultas de los minutos que sacuden nuestra existencia!”. Una realidad inmaterial escondida bajo los objetos que llenan el espacio real apunta tras el arrebato poético en espera

¹⁷³ “el impresionismo es discontinuidad, negación del desarrollo ordenado que pretende entregar al espectador una imagen ya hecha. [...] del lector de la novela lírica se reclama una militancia y una reconstrucción. El principio de la fragmentación conduce a formas basadas en la consagración del instante como unidad narrativa” (Ricardo Gullón, 1984: 21). Así pues, el impresionismo como técnica resulta del intento por retener la emoción que produce el instante, una emoción que es la esencia de lo observado.

de ser descubierta por la inspiración momentánea de los sentidos, tan violenta como la que traspone a Pityusa, arrojada sobre el sillón de piel, al final de la escena.

2.5.6. Esbozo de una tipología de los espacios de *Pityusa*

Llegados a este punto y para acabar ya la parte central de nuestro trabajo, nos proponemos esbozar en las líneas que siguen una propuesta para clasificar de algún modo la pluralidad de espacios que el discurso novelesco de *Pityusa* ofrece al lector. En el somero planteamiento de esta clasificación conjugaremos factores tanto semánticos como puramente discursivos que reincidirán inevitablemente en las cuestiones abordadas en apartados anteriores. Insistimos, no obstante, en el carácter esquemático casi de estas páginas. Todo lo que se dice en ellas debería ser objeto de una reflexión más pausada y rigurosa de la que estamos en condiciones de hacer en el contexto de esta monografía, pero esperamos que baste para dejar constancia de la polifonía de espacios que aparecen en esta novela y valide el atractivo de releerla desde la óptica que venimos proponiendo.

2.5.6.1. El espacio exterior: Natura (paisaje) vs Artificio (ciudad)

Partiendo del desinterés general por la figura de Llanas Aguilaniedo y del particular que *Pityusa* hasta hace poco ha suscitado entre la crítica, es preciso reconocer que, cuando se la menciona, suele considerarse una de sus principales señas de identidad el protagonismo que concede al paisaje menorquín. En efecto, tal como se ha mostrado, el autor lo exploró con concienzudo talante científico durante su etapa en Mahón, mientras buscaba restos arqueológicos y observaba con la capacidad de atención que su oficio de farmacéutico le proporcionaba la variedad de sus plantas o las antiquísimas formas de su geología. Sin embargo, en nuestra novela, como también veíamos ya apuntarse en el artículo sobre los talayots publicado en *Por esos mundos*, esa naturaleza es sometida a un proceso gradual y riguroso de estilización que la convierte, en palabras de Del Pozo, “en un lugar de extrañamiento, a menudo difícil de reconocer más allá de la presencia del mar y algunos topónimos concretos” (en Llanas Aguilaniedo, 2014b: xviii). De hecho, la mirada de un observador-narrador externo con formación científica que sorprende al lector por la precisión léxica con que pone nombre a las plantas, por ejemplo, sucumbe ante el poder sugestivo del paisaje al igual que parece ocurrirles a las criaturas que lo habitan.

Sin incidir en lo que sobre las reiteradas estampas paisajísticas de la novela han comentado autores como Broto Salanova (1992: 359-373) o Entrambasaguas (1967: 1158-1159) o lo que hemos dicho también nosotros antes, a propósito de determinados pasajes,

subrayamos la frecuencia con que se incluyen ciertos elementos a la hora de configurarlas literariamente: la luz; la vegetación de pinos, matorrales y arbustos con coloridas y aromáticas flores; la atmósfera cálida y paralizante que impregna la mayor parte de ellas; y la presencia constante del mar. De manera explícita -con referencias concretas a su aspecto cambiante y engañoso- o implícita en las alusiones reiteradas al carácter insular de Menorca, el mar es una pieza esencial del entorno balear que se quiere proyectar sobre la memoria de los lectores. En la dinámica interna de la novela lo vemos espléndido al comienzo con sus gamas de azules (“perdurablemente inquieto, animado, deseoso de comunicación”, 12), reconstituyente de las fuerzas menguadas del Nikko-niño que pasa los veranos a su vera¹⁷⁴; o, más tarde, de Pityusa, quien busca en él un poco del sosiego perdido tras semanas en la quinta¹⁷⁵. Pero también se revela amenazante, capaz de devorar al penito que cree hallar en él la libertad (capítulo IV), o animalizado, auxiliar necesario de la naturaleza embravecida que estalla en la simbólica tormenta con la cual finaliza el capítulo IX, justo cuando otras tormentas sacuden el ánimo de la protagonista¹⁷⁶. A esas alturas del relato, además, se ha insistido bastante en la ambivalencia del escenario estival que se presentaba al comienzo. Por un lado, se ofrece como paisaje de la degeneración: de acuerdo con las tesis lambrosianas, el calor continuado provoca el atraso y el abandono de la tierra y de sus

¹⁷⁴ Este y otros pasajes similares ofrecen además la oportunidad al narrador de demostrar sus dotes de atento observador de la vida natural:

Volvía hasta el fondo para confiarse al líquido en cuyo seno Fuensanta, de cuerpo firme y esculpado, se desplazaba ya con la perfección y el gusto de un anfibio y juntos avanzaban, a la par, moviendo rítmicamente brazos y piernas, sin descomponerse una sola vez [. . .] en línea recta hacia las rocas, para coger al paso huesos de jibia o algas cuyos talos dendroides reventaban entre espumas con el ardor de fuegos de artificio (12).

¹⁷⁵ “El mar la templaba desvaneciendo celajes de su frente” (114), cuando bajaba a una playa próxima al predio en compañía de Iseta.

¹⁷⁶ La escena completa es muy simbólica, llena de guiños románticos y una gran plasticidad. Su análisis detallado sería muy interesante en el contexto de un estudio más completo del tratamiento de la naturaleza en el libro del que aquí podemos hacer. Su importancia es también enorme a la hora de rastrear la evolución de la protagonista, cuyo sistema nervioso se ve definitivamente alterado por ese alarde de las fuerzas naturales que parecen querer arrastrarla a un abismo:

La isla, abierta, desnuda y sin defensa, entregábase a la violencia fecundadora del agua.

Oíase mugir el mar, arrastrando a lo lejos un fragor temeroso y sostenido, en tanto el viento, como endemoniado, gemía hendiéndose en los flancos de la casa y en los resquicios de las maderas mal unidas.

Sobresaltada Pityusa en medio de su amodorramiento por aquella furia, despertó no sin agitación de todo su ser, al tiempo que una voz clara, aguda, gritaba en sus oídos como llamándola angustiosamente desde otro mundo:

-¡¡Pitiísaaa...!!

¡Oh!, no, no se había engañado.

Era la voz del genio, del alma desconocida que en otras ocasiones la había sorprendido de la misma sobrenatural manera

habitantes, mimetizados con ella y en cuyos mismos rostros quedan secuelas de ese proceso (Broto Salanova, 1992: 360-361)¹⁷⁷:

Sin temor puede afirmarse que en su ingenuo mirar de almas abolidas o estáticas esta retratada la isla entera: la pobreza del suelo; la benignidad sin oscilaciones del clima; la mansedumbre del ganado pidiendo a la tierra su esquilado sustento; el paisaje casi uniforme, reducido en la época de esplendor más grande a innumerables manchas verdes, reticuladas al modo de vidrierías artísticas por las plumizas y gruesas líneas de las cercas; la quietud abrumadora del Mediterráneo que en las tardes de julio se dilata indefinido, desierto, sin el temblor más leve, como una pesadilla de eternidad y desolación prolongada hasta más allá del límite que los ojos alucinados pueden descubrir (14)¹⁷⁸.

En este sentido, como Alba del Pozo subraya, el parentesco entre nuestra novela y “La cultura prehistórica: *talaiots* y las grandes piedras antiguas de Menorca”, donde se remarca también la conexión entre el paisaje menorquín y el primitivismo de sus gentes (2013a)¹⁷⁹, es evidente. El carácter funerario de aquellas construcciones mitificadas se extiende ahora a todo el litoral menorquín: “Con dificultad podría reproducirse en su tono justo la sensación de muerte que dan aquellas orillas, desiertas, sin movimiento, encalmadas como el resto del litoral menorquín que duerme, entregado a sí propio desde la aparición remota de la isla” (93).

Por otra parte, la isla se va configurando como un lugar encantado que perturba los sentidos de Pityusa: “Desde el terradillo del torreón había dominado aquella isla encantada y hecha de piezas, dividida en infinito número de partes, como arlequinesco manto tendido sobre el mar que la ceñía” (143). O brinda a Nikko una oportunidad para recuperar su equilibrio después del abandono:

Nunca como hasta entonces había sentido la infinita poesía de aquella tierra gris, dilatada hacia el sur sin apenas relieves, pacífica y sosegada como un lugar de encantamiento. La pobre tierra de sus mayores perdida cien veces y otras tantas vuelta a recobrar, donde no se veían un edificio ni una piedra que en cualquiera de sus lados no llevaran esculpida la fecha de una conquista o irrupción de piratas (163)

¹⁷⁷ “El paisaje, como decimos, se nos muestra en casi toda la novela [. . .] insistente, perezoso, lento, con exasperante minucia” (361).

¹⁷⁸ Insiste en nota a su edición Alba del Pozo a propósito de este pasaje: “A lo largo de la novela, el espacio de Menorca se configura como una naturaleza que anula la voluntad de sus habitantes, pero también como un espacio sensual y amenazador que enerva y excita a los personajes, acentuando sus neurosis” (en Llanas Aguilaniedo, 2014b: 14).

¹⁷⁹ En sus propias palabras:

“La cultura prehistórica: *talaiots* y las grandes piedras antiguas de Menorca” abre la vía para esta interpretación: las tesis degeneracionistas [. . .] se convirtieron en una auténtica obsesión en la producción cultural del fin de siglo. Este interés por el primitivismo, además, actuará en *Pityusa* como uno de los motores de la trama, al caracterizar el espacio y los habitantes de Menorca como seres atávicos, anclados fuera de la civilización y sujetos a los estigmas que marcan la herencia y el ambiente. En la novela Llanas retoma esta idea e insiste en la dimensión primitiva de la isla, tomando los debates sobre la decadencia latina y el calor como agente de la degeneración (148).

Siempre, en todo caso, el lector percibe el esfuerzo estilístico por trasladar eficazmente los matices, la capacidad de sugerencia de las palabras escogidas para presentar una tierra con vida propia en medio de su miseria ancestral.

Frente a esa naturaleza-espacio real de la acción novelesca, París, metonimizada a través del eco de su animada vida social y del ajetreo de sus calles transitadas por coches y viandantes, y embellecida por edificios monumentales, se convierte en paradigma de modernidad cosmopolita y nortea, tal como apuntábamos arriba¹⁸⁰. Su rasgo diferencial es el dinamismo, la actividad frenética y productiva de sus gentes, lo cual justifica su irrupción en el texto mediante escenas en las que se suceden las imágenes fugaces, percibidas casi siempre al ritmo de paseos rápidos en los últimos medios de locomoción:

El coche que los llevaba corría a través de la gran arteria de Sebastopol. Había cesado la vida comercial en las calles para dejar paso al París bullanguero que quiere solo divertirse.

Burgueses y estudiantes, avanzadas de barrocos artistas que en otro centro resultarían una rareza y allí entonaban en su propio marco, un pueblo, en fin, que gusta anestesiarse tras el trabajo formidable del día, llenaba las terrazas, los *bar* ebrios de luces, las dilatadas aceras cubiertas hasta los bordes.

Regueros de fuego brotaban y corrían por las altas cornisas, gritando sus anuncios en caracteres de pedrería gigantesca. Incendiaba su resplandor el aire sobre los edificios, subiendo hasta la altura y formándose etéreos coronamientos cromados, en tanto un murmullo de cantares y músicas, de copas crujientes y chispeante charla, mezclábase con él, lo acompañaba en concierto claro cristalino.

Raudales de vida, la esencia de seculares dionisiacas, embriaguez de centurias, el genio de cien pueblos circulaban por la atmósfera candente, venero donde mil almas ávidas bebían la materia de sus sueños, el sustento de obras por alumbrar y empresas que llevar a claro fin (41-42).

Ni el tono ni el estilo es el mismo que en las evocaciones del paisaje menorquín. El narrador irrumpe una y otra vez en el texto subrayando cómo la vida que derrocha la ciudad es justa réplica de la actividad incesante de quienes viven en ella, tipos que responden también al prototipo de los degenerados superiores que describe Nordau (“avanzadas de barrocos artistas que en otro centro resultarían una rareza y allí entonaban en su propio marco”) y que saturan con su presencia un espacio que se configura como ambiente aglutinador de sus ansias u necesidades. El léxico y las imágenes (“*bar* ebrios de luces”, “regueros de fuego brotaban y corrían por las altas cornisas gritando sus anuncios”, “incendiaba su resplandor el aire”, “murmullo [. . .] lo acompañaba en concierto claro”) subrayan las marcas del progreso técnico (luces, sonido, altura de los edificios) y verbalizan un mundo artificial en continua transformación. La excitación de los sentidos estimulados sin pausa se metaforiza a través de alusiones a antiguas fiestas en honor a Dionisos y el uso

¹⁸⁰ Retomaremos brevemente el asunto del cosmopolitismo, al hablar del cronotopo del viaje un poco más adelante.

recurrente de los numerales (“centurias”, “cien”, “mil”). De ese modo, lo nuevo se sustenta en la memoria del pasado y se proyecta sobre un futuro en continuo e ilimitado proceso de creación (“obras por alumbrar y empresas que llevar a claro fin”).

Los tres personajes principales de la obra llegan a París con el propósito de dejar atrás el lastre de sus raíces insulares, sin embargo, no consiguen adaptarse plenamente porque el peso de la miseria y la indolencia que pretenden superar les impiden hacerlo. Nikko, Tinny y Pityusa se hastían de desigual manera y regresan con desigual resultado a sus orígenes baleares. Para la joven, el recuerdo idealizado de su estancia en la capital francesa es constante fuente de desasosiego porque pone en evidencia las limitaciones de Menorca¹⁸¹. Su fracasado intento de triunfar en la sociedad parisina no consigue paliar la nostalgia permanente de una vida que le impide apreciar los intentos de Nikko y Tinny por readaptarla a su lugar de origen. El impulso que un día la hace huir hacia Barcelona, estadio intermedio antes de dar el salto a Francia, o embarcarse en *L’Havre* rumbo a Nueva York con un nuevo amante¹⁸², la impele a huir definitivamente al final, tras haber asesinado a Tinny y, con ello, anular para siempre la posibilidad del regreso. Desde el mar, que es frontera entre esos dos mundos: atraso y progreso, atavismo y modernidad, parálisis y velocidad, pasado y futuro, contempla en una escena memorable la tierra que no volverá a ver:

Cuando sintió al buque marchar, el bronco fragor de mecanismo y férreos centros removidos; cuando el reflejo del agua en movimiento penetró por la porta, copiando su espejo el recio cristal con aro de ostensorio y oreó sus sienes una brisa iodada, quiso ver por última vez la pobre tierra donde había pasado tanto tiempo, ni sabía si viva o declaradamente muerta.

Subió a la popa y estuvo unos minutos junto a asta de la bandera, mirando el relieve gris rojizo que parecía huir hacia el oriente.

Las aguas se dilataban en sábana unida y quieta, de transparencia milagrosa; algunas boyas rompían, como desgarramientos carminosos, la pureza de aquel espejo de índigo.

Ciudadela y su puerto diminuto, reducido como un vado, estaban ya lejos; veíanse el blanquear de edificios, la desnuda carnificación del acantilado, los ramilletes de verdor que entronaban hoteles con áticos o torrecillas esquinadas de cal (176-177).

Como señalamos arriba, Alba del Pozo notó la presencia intertextual en este pasaje último de *Pityusa* del inicio y el cierre de “Flirtation” (2013a: 145). En aquella oportunidad, el foco espacial estaba supuestamente centrado en el puerto de Mallorca y la iluminación que lo envolvía era la de la caída de la tarde, pero hay coincidencias evidentes entre ambas (los restos de edificaciones antiguas, el brillo de las aguas, la pobreza de la tierra...), aunque

¹⁸¹ “el recuerdo de la capital francesa estará presente en todo momento. En un par de ocasiones llega incluso a superponer imágenes de la modernidad cosmopolita al paisaje menorquín: por ejemplo, recuerda las carreras de coches o las casacas rojas de los jugadores de polo” (Del Pozo García en Llanas Aguilaniedo, 2014b: xxxii).

¹⁸² Episodio fugaz en la novela que corrobora el retrato de la protagonista añadiendo un nuevo fracaso a su biografía sentimental. Aparece en el capítulo XI (155-156) y ensancha el marco cosmopolita del libro hacia el continente americano.

la presentación es ahora mucho más explícita y estilizada: desaparece el elemento humano del espacio observado, se amplía e intensifica la paleta cromática del entorno (“gris rojizo”, “carminosos”, “de índigo”, “blanquear”, “verdor”, “de cal”), y se subraya el protagonismo del personaje-focalizador quien se eleva para mejorar su perspectiva mientras el buque se mueve trasladando la imagen de un paisaje que se escapa de su alcance visual (“el relieve [. . .] parecía huir hacia el oriente”, “Ciudadela y su puerto diminuto [. . .] estaban ya lejos”), algo que en el cuento solo ocurre al final, cuando el puerto de Palma había ya desaparecido.

Por último, a modo de espacio intermedio donde la naturaleza se somete a un impulso racionalizador, habría que comentar las referencias fugaces a los jardines que rodean la mayor parte de las viviendas que aparecen en la novela. El jardín es uno de los motivos más recurrentes del arte modernista: en el terreno de la pintura -por citar el nombre de un autor muy cercano al nuestro¹⁸³- son célebres los de Rusiñol, quizás sus creaciones más celebradas desde 1899 y cuya interrelación con la primera novela de Llanas explora Gloria Cebrián (2010: 355-393)¹⁸⁴. En realidad, el tema tenía ya a esas alturas una larga tradición que provenía de las literaturas antiguas, pasaba por la nuestra del Siglo de Oro y repuntaba con brío en los movimientos finiseculares franceses, principal inspiración de los artistas de la generación de Llanas (Suárez Miramón, 2006: 176-183)¹⁸⁵. Es indudable que para ellos, la singularidad de los jardines proviene de su potencial sinestésico, como lugar en el que sensaciones de todo tipo se entremezclan gracias a la coincidencia de una vegetación y una fauna tan refinadas como el sujeto que busca en su apartamento la armonía perdida por el tráfigo de la vida moderna. Partiendo de estas bases, los matices que el tópico -así podría considerarse- adopta en el cambio del siglo parecen arrancar del simbolismo galo¹⁸⁶, para

¹⁸³ Calvo Carilla cita otros pintores catalanes o próximos al grupo modernista barcelonés que el oscense frecuente y que también utilizaron el tópico. Da por segura, además, la presencia en 1900 de nuestro novelista en la lectura de *El jardí abandonat*, del propio Rusiñol, realizada por Adrià Gual con apoyo musical de Gay, aunque la cronología no coincide con la proporcionada por Broto, quien sitúa a Llanas por aquel tiempo ya en Madrid (Calvo Carilla en Llanas Aguilaniedo, 2002: CV).

¹⁸⁴ La nómina de artistas plásticos y arquitectos que abordan en la época este tema es muy amplia y, en España, incluye autores como Gaudí o Sorolla (Suárez Miramón, 2006: 176-178).

¹⁸⁵ Habla por sí sola la inclusión de la palabra en títulos tan significativos como: *Jardín umbrío* (1920), de Valle-Inclán; *Jardines lejanos* (1904), de Juan Ramón Jiménez; o *Del jardín del amor* (1902), del propio Llanas, título que coincide con un celebrado cuadro de Rubens (1633).

¹⁸⁶ Klosinska-Nachin (2015) pone a este respecto interesantes ejemplos de poetas muy significativos, como Juan Ramón Jiménez o los hermanos Machado, pero el propio Rubén Darío utiliza en infinidad de ocasiones el motivo del jardín. Su adopción del modelo simbolista en este terreno, según ella demuestra, presenta, no obstante, diferentes matices.

incorporar de forma gradual a su iconografía más característica las ideas sobre la decadencia que se van imponiendo con gran éxito desde la última década del XIX (Litvak, 2000: 486)¹⁸⁷.

Llanas Aguilaniedo había ofrecido ya su particular visión del jardín como espacio simbólico en *Del jardín del amor* (1902)¹⁸⁸. En nuestra novela ni su función ni su significado tienen la misma trascendencia, pero la mera inclusión de la palabra de cuando en vez en el texto basta para activar en la mente del lector el recuerdo de un lugar cerrado -microcosmos utópico dentro de un universo muchas veces caótico-, concebido de acuerdo al ideal de belleza y perfección propio de la época y de marcada sensualidad. Con esos matices se incorpora al caudal de recuerdos parisinos de Nikko. Cerca de su residencia del *Bois* gozaba con la estampa de “hoteles con alma, vivos como en un paisaje de Jan Brueghel” (39), muy diferentes de los de la isla. La reconstrucción de sus jardines constituye un ejemplo magnífico de espacio intermedial, donde los guiños a la pintura se explicitan en la mención al artista flamenco del XVI-XVII y la yuxtaposición de sensaciones es completa:

Cómo oreaban su cerebro, qué suave aroma de frescura y niñez despertaban en él aquellas mañanas claras, abiertas, de paraíso, cuando todo hasta el lejano límite verdeaba interrumpido por las fluxiones de cinabrio y plomo que emitían hoteles con alma, vivos como en un paisaje de Jan Brueghel.

En torno a los globos de lilas del jardín, abigarrados papiliones se movían, envolviéndolos, deteniéndose luego y prolongando garganta adentro de la flor sus eréctiles trompas.

Las tembladoras amapolas abrían en márgenes incultas sus fauces de carmín, y sacudidos por insectos de élitros cantaridados, farolillos a miles poblaban el aire con el revuelo de sus sedas, aventadas al azar en pasmo silencioso, como estrellas del monte sobre la humilde y baja vegetación (39).

La filiación modernista del fragmento es incuestionable, con la cuidada selección léxica, el juego sensorial, la complacencia descriptiva, la creación de una atmósfera de ensueño que envuelve y transforma en una fiesta de plantas e insectos delicadísimos los lugares que cada día estimulaban el frágil organismo del muchacho¹⁸⁹.

En *Pityusa*, sin embargo, los jardines se contagian de la degeneración decadente del entorno, algo que percibe pronto la joven, habituada también a la exquisitez de los parisinos: “Tenía en cambio adosado a la casa un jardincillo, como son frecuentes en Menorca, limitados por tapias dadas de cal, sobre cuya espaldera espigas de tentadoras malvas reales rompen en fognazos ostentosos la provisión de sus capullos” (82). El diminutivo

¹⁸⁷ Esta es la línea que desarrolla en su trabajo, donde hace un repaso a la evolución del tema en la pintura de Rusiñol y su repercusión en escritores contemporáneos de Llanas como Juan Ramón Jiménez o Valle-Inclán.

¹⁸⁸ De su complejidad dan buena cuenta, por ejemplo, Gloria Cebrián (2010: 355-393), Suárez Miramón (2006: 181-183), o Calvo Carilla (en Llanas Aguilaniedo, 2002: CI-CXIII), el cual añade bibliografía complementaria sobre este asunto.

¹⁸⁹ Nikko era muy consciente de la diferencia abismal entre esos lugares idílicos y su isla: “Aquel verdor sublime recordaba al joven por contraste el retoñar de su isla, la extensión aparcada con carácter de prados británicos divididos por cruces infinitos de cercas, como un cañamazo o una labor de aplique” (39).

“jardincillo” de la cita plasma bien la distancia que media entre estos lugares y aquellos. En realidad, los que parecen responder mejor al prototipo artístico de la época son los del hotel de Nikko en Villacarlos y de la propiedad de Tinny, cerca de Fornells, no obstante, el cambio sustancial en el modo de presentarlos respecto a aquellos del *Bois* avisa sobre la distancia que separa a unos y otros: ahora el narrador se limita a expresar o sugerir de manera indirecta el aroma embriagador de sus plantas como metonimia suficiente para que el lector pueda configurarlos mentalmente por sí mismo de acuerdo con las constantes del tópico: “Un leve mareo le nubló los ojos, y recogiendo la falda de amazona, fue avanzando hacia la *serre*, embriagada por el aroma del jardín y el aura salina del mar” (94); “Cierta noche, leyendo sola en el cuarto bajo, cuya ventana se abría sobre el jardín, un ligero temblor de los vidrios la estremeció [. . .]. Un ramo de jazmines y madreselvas se movía atentadamente a poca distancia de los vidrios” (127). En ambos ejemplos, la joven protagonista es mediadora entre el texto y su destinatario, mostrándose a través de ella el transporte sensual que, ayudado por la ambientación nocturna, el espacio le produce. Ambas secuencias corroboran la plasticidad que alcanza la prosa de la novela, componiendo a veces con pocas palabras, pero muy evocadoras, cuadros en los que el personaje se inserta como una figura más, a la manera de la pintura impresionista y simbolista que Llanas conocía bien¹⁹⁰.

2.5.6.2. El espacio interior: la casa

Fue Gaston Bachelard quien consideró en *La poética del espacio* (2000) la casa ejemplo de “espacio feliz” (22) y la definió como: “nuestro rincón del mundo. Es -se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término” (28). Nuestra novela, sin embargo, no parece adecuarse a este patrón.

Es evidente que en *Pityusa* el espacio exterior (abierto) tiene mayor importancia en el desarrollo de la trama que el interior (cerrado) ya que -entre otras razones- Llanas establece a través de él una dialéctica entre modernidad/ primitivismo o progreso/decadencia que

¹⁹⁰ Como variantes de estos espacios utópicos, aparecen en la novela alusiones a huertos e invernaderos, los primeros acordes con ambientes más primitivos: “Vistas de cerca, la mayoría de estas casas tienen aspecto miserable, [. . .] [con] el huertecillo entre cercas batidas por gallos cantarines y la sucesión aparcelada de praderas exhaustas, sin casi tierra, insuficientes para las necesidades del ganado” (84). Sin embargo el invernadero, aludido por la palabra francesa *serre*, queda connotado como expresión máxima del refinamiento modernista, un intento de acercar el mundo francés a la isla:

Nikko la llevó en brazos, estrechándola contra su pecho hasta dejarla sobre un mueble largo y forrado de piel en el centro de una *serre* que daba al puerto.

[. . .] A través de los vidrios de color parecía más bello el paisaje, y con místicas entonaciones, el mar, surcado por velas que penosamente y como arrecidas tremolaban (92)

Nótese el poder desrealizador que tiene la luz tamizada por la cristalera de colores y la sensualidad de toda la escena, con sugerentes sensaciones táctiles, visuales y acústicas que enlazan modernismo y discurso de la degeneración.

vertebra el aparato ideológico del libro. Y es evidente también que los espacios interiores destinados a cobijar la intimidad de las criaturas que transitan por la historia, están lejos de transmitir el caudal de matices afectivos singularizados por Bachelard.

A modo de ejemplo, vamos a revisar en este pequeño apartado cómo se configuran literariamente las viviendas que, a nuestro entender, tienen mayor peso en el discurso narrativo por la relevancia de los episodios que ocurren en su interior: la quinta que ocupa Pityusa en las inmediaciones de Alcaufá mientras está bajo la protección de Nikko y la de Tinny, cerca de Fornells; ambas pueden considerarse paradigma de los retiros campestres de la aristocracia isleña en el cambio de siglo. Como contrapunto, nos referiremos a la morada de una de las familias de aparceros instalados en los predios de los Algendar.

Cuando desembarcan en Alcaufá, a la altura del capítulo IV, Nikko lleva a Pityusa a una quinta que había preparado para ella. El balandro queda fondeado y alcanzan la playa. Caminando, llegarán pronto al lugar. Focalizando el recorrido a través de la muchacha, la naturaleza parece advertir sobre las experiencias que le aguardan¹⁹¹. La casa se hace visible al fondo de un paseo de pinos: “Una casa muy blanca los esperaba pasos más allá; era grande y capaz, de lisa fachada, vibrando el verdor de sus huecos sobre el haz de nieve” (63). El contraste de colores -blanco y verde- armoniza con el paisaje, sin embargo, la joven percibe algo inquietante que no es capaz de definir bien (“cierto aire raro de anomalía”), asociado a la sequedad y el abandono de una tierra poco acogedora¹⁹². Su fragilidad emocional la agota, las impresiones se suceden mezclando con la situación presente retazos de vivencias anteriores, hasta que despierta a su realidad: “y esta realidad decía que la casa de Nikko era espaciosa; su femenino instinto adivinaba el mucho partido que del descuidado interior podría obtenerse. Los muebles y adornos traídos de París iban sin duda a hacer la soledad mohosa de aquellas estancias mucho más comfortable” (64-65). El estilo indirecto libre traslada su intención de intervenir sobre el espacio que se le ha adjudicado: mujer, al fin y al cabo, su ámbito de actuación ha de ser el doméstico¹⁹³. Agotada por su propósito regenerador (llevar la exquisitez de los hogares franceses a la destartada hacienda menorquina), y envuelta en la luz de la tarde, “tomó posesión del cuarto” (65) y se quedó dormida. Cuando

¹⁹¹ “Atravesaban un terreno arenoso bajo los ramos de viejas cupulíferas, cuyos troncos anquilosados, víctimas de cien mutilaciones, parecían a Pityusa lamentable exhibición de muñones y deformidades” (63).

¹⁹² “el abandono y silencio de aquel país con fuerza solo para reverberar destellos de acero, para mirarla gravemente por cien ojos inmóviles que el ramaje, los huecos y manchas de líquenes en las roas fingían” (63).

¹⁹³ “Dueña eres de la casa y criados, de disponer, mandar y hacer lo que más quieras. Salir saldrás conmigo, porque he de creer que habrás de preferirme, ¿no? Piensa, mira y desea, que allá donde nazca una voluntad tuya estaré yo para logrártela” (81-82).

despierta, arranca el capítulo V. La ventana está abierta, es de noche y, sobre el alféizar, mirando a la luna, recorre de nuevo los pasos de una vida difícil que la ha llevado hasta allí. Finalizada la evocación, “La claridad de la luna penetraba en la habitación, y a su caricia los objetos revivían” (74). Pero el mundo exterior emite ruidos que, otra vez, la inquietan y desequilibran. El sosiego llega con el alba. El capítulo termina y el VI se inicia con una escena doméstica diurna: Pityusa se está ataviando para salir. Baño, tocador, espejo, *secrétaire*, y un “cajoncillo” donde guarda sus recuerdos más íntimos¹⁹⁴. Se evoca un ambiente francés, modernista, que acoge el trabajo de la muchacha para engalanarse, muy ajeno al entorno natural que rodea la casa, presto a ser observado desde un mueble próximo a la ventana. Esa atmósfera de cierto refinamiento se extenderá, por iniciativa suya y con el apoyo de su amante, enseguida por el resto de la hacienda, convencida de que “Una cualidad de que depende la dicha es la belleza de la casa”¹⁹⁵ (83):

La casa, en lo posible, quedó a su gusto; espaciosa, limpia, cómoda. Solo echaba de menos un parque grande o suficiente para pasear y distraerse [. . .]. Gustaba de las plantas para compañía y adorno, y las prodigó a capricho en las habitaciones, cuyas paredes adornaron los cuadros de París y otros que Nikko desenterró de la casa paterna en un viaje que hizo a la ciudad (82)

Pityusa busca un ambiente agradable y placentero. La amplitud y la comodidad no parecen casar bien con la tendencia de la época a sobrecargar las casas burguesas con objetos que traducen a un tiempo poderío económico y refinamiento. Plantas (naturaleza en estado puro) y pinturas (artificio, vida representada) visten las diferentes estancias de calidez y frescura. La joven decora la quinta con criterios urbanos y con elementos traídos de fuera (cuadros) con el propósito de convertirla en una extensión del mundo que añora. Pero pronto adivina que la oportunidad que le había brindado Nikko no va a resolver sus problemas. La casa, enorme y aislada, se convertirá en una jaula para sus ansias de plenitud siempre insatisfechas¹⁹⁶. Una llamada en la puerta que aísla su gabinete la sorprende (“Pityusa cerró precipitadamente el cajón del *secrétaire*” (83)). Entendemos que su mente la había llevado de un lugar a otro. Ahora se dispone a salir con Nikko.

¹⁹⁴ “El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. [. . .] existe una homología entre la geometría del cofrecillo y la psicología del secreto” (Bachelard, 2000: 83-86). De hecho, poco después este cajoncillo cobrará particular interés: “En el cajoncillo del escritorio dormían minucias y recuerdos muy diferentes” (78) entre los cuales están los de su fallido amor por Tomy, cuyo retrato guarda “escondido como un tesoro” (78).

¹⁹⁵ En digresión del narrador, se especifica: “un interior donde calmar la demasiada fiebre, descansando en frívolas tareas, mirando la beatitud de un jardín, cuadros tranquilos donde la vida fluya sin sacudimientos” (83).

¹⁹⁶ “[un hijo] Era quizá una solución para las horas de aburrimiento y fastidio que le esperaban allí, entre aquellas paredes embebidas aún con las húmedas exhalaciones del moho y el aliento enranciado de los desvanes” (81).

No regresamos en el transcurso de la narración al predio hasta el capítulo IX. Ha pasado un tiempo impreciso. Es de noche y Pityusa está “leyendo sola en el cuarto bajo, cuya ventana se abría sobre el jardín” (127). La ambientación nocturna, la escasa luz, los aromas implícitos en la referencia al jardín y “un ligero temblor de los vidrios la estremeció”. Los referentes espaciales desempeñan un papel decisivo en la configuración de la escena que sigue, una de las más importantes de la novela:

Pityusa, alterada, febril, apoyó la frente en el cristal.
[. . .] Miró a la puerta, que tembló al mismo tiempo como si una mano invisible se hubiera posado encima.
Comunicaba directamente con una pequeña galería cuyo postigo, de acceso al jardín, estaba las más veces abierto (127)

El foco de atención del narrador es el personaje, cuyos movimientos y emociones preparan al lector para el acontecimiento que viene a interrumpir su mediana cotidianidad. Estamos en otra parte de la casa, abierta al exterior de donde viene de manera inesperada Tinny. La joven se perturba y el cuarto, acogedor y familiar hasta ese instante, se convierte en un baile de objetos que, sumando sus semas, acaban por pintar la estancia:

En su imaginación aturdida por la sorpresa, se agolparon estas y otras cuestiones durante el tiempo brevísimo que él invirtió en cerrar nuevamente la puerta y alzar la mecha de la lámpara.
Una mesilla y varios muebles de caoba se reflejaban en el piso, que devolvía la luz como un espejo.
Sobre el canapé de alto respaldo parecía aniquilado el libro que Pityusa leyera momentos antes.
Una mano inteligente había hecho de aquel interior, que solo por exceso de voluntad pudo creerse habitable, un sitio cómodo y a propósito para pasar algunas horas del día (128).

Comenzando por el final, es de nuevo el narrador quien atribuye a ese particular escenario un significado que lo trasciende. La “mano inteligente” es, sin duda, la de la joven cortesana que se había esforzado por convertirlo en un lugar confortable “para pasar algunas horas del día”. La nobleza exótica de la madera (“caoba”) reflejada en el suelo que multiplica los efectos de la luz (“como un espejo”) sobre ellos, y el inevitable “canapé de alto respaldo”, donde inmediatamente antes Pityusa reposaba leyendo “un libro” ahora “aniquilado” como ella misma frente a Tinny, remedan los ambientes burgueses modernistas. La plasticidad de la escena es completa. El lector puede imaginarla segundos antes de la irrupción del viejo galán, con la joven cosificada, como una pieza más del cuadro bien enmarcado por la puerta y los vidrios que transparentan el exterior de la vivienda. Por ello resulta más contundente el giro último que avisa del carácter engañoso de las impresiones que produce a simple vista la estampa. La propia protagonista lo confirma enseguida. Cuando con toda la parafernalia de su experiencia mundana en París, el hombre le exprese su intención de llevarla consigo,

ella responde: “¿Y vienes solo para hacerme aquí, en este sitio, una proposición como esa?” (129). El discurso del seductor resulta extemporáneo, descontextualizado, porque, por más atavíos que se hayan utilizado para transformarla, la auténtica naturaleza de la quinta, hace imposible su conversión en el espacio exquisito que la joven pretendía¹⁹⁷. Sin embargo, satisfecho su deseo, es él mismo quien vuelve a disfrazar de delicado galicismo ese mismo habitáculo, lugar en el que admira la belleza de Pityusa, siempre cosificada (“escultura”, “joya”) y asimilada a otros objetos en los que hasta ahora no se nos había permitido reparar:

Se incorporó, y tranquilamente anduvo por la habitación, dejando libre el vuelo de su túnica que deslizaba sobre el piso.

El solterón pudo admirar la espalda de antigua escultura, el pabellón de una transparencia inflamada que le entornaba los oídos, aquella nuca sobre la cual algunos rizos de la cernida cabellera temblaban a cada movimiento.

En un rincón acarició las hojas encorvadas de un fénix; en otro varió la postura de unos *bibelots*, haciéndoles significar nuevas cosas. Llegando hasta la lámpara, sacudió con dedos de coralina el plegado amarillo que atenuaba la luz.

Era, sin duda, el alma de sus amantes de París [. . .].

Solo una caprichosa obcecación, o la ceguera de los sentidos [. . .] podían dejar de apreciar aquella joya en su mérito verdadero (131).

El paseo de la joven por la estancia, transida por el halo de idealidad con que la cubre su nuevo amante, mientras recoloca objetos que habían permanecido ocultos hasta el momento, tiene un poder demiúrgico (“haciéndoles significar nuevas cosas”) que, ahora sí, la convierte en un espacio cálido y sensual, a la moda de París, con objetos que reflejan el auge de las artes decorativas -porcelanas, orfebrería, cerámicas...- (“*bibelots*”, imagen de un “fénix”, “la lámpara” con “plegado amarillo que atenuaba la luz”) y estimulan las emociones de los espíritus que rinden culto a la belleza.

Tras la noche de pasión, se impone el retorno a lo cotidiano y el desasosiego de Pityusa crece. La casa recupera protagonismo a raíz de la tormenta que finaliza el capítulo IX. La muchacha está en su cuarto, “había abierto los vidrios” (137) y se despierta con el aparato de rayos y relámpagos. La habitación, transmutada por los juegos de luces, olores y ruidos, cobra un aspecto fantasmagórico que quiebra la extrema fragilidad de su ocupante:

Un relámpago deslumbrador, acompañado de una detonación y un seco crujir de cataclismo, invadieron y parecieron pulverizar la casa.

Pityusa lanzó un grito horrible.

Su doncella, loca de espanto, vio a la exhalación correr, latir, rodearla, incendiar el armazón metálico de su lecho.

Un intenso olor fosfóreo quedó en el aire, y un silencio de muerte que hacía más perceptible el gemir cristalino de la construcción, convulsionada hasta los cimientos.

Iseta, desfavorida y medio ahogada, bajó corriendo al cuarto de su dueña [. . .]

¹⁹⁷ De hecho, la propuesta inesperada de Tinny activa su conciencia de hallarse en un lugar que no le corresponde: “La idea de su situación en el mundo, para siempre tal vez y a despecho de sus ilusiones, pudo con ella, humedeciendo sus párpados y llenándole de luces las pupilas” (129). Como después su nuevo pretendiente afirma: “estás hecha para el mundo y te obscurecen en una madriguera” (130).

Pityusa, de rodillas al pie del lecho, aturdida aún y apoyada la frente e el brazo de ámbar puro, oraba invocando la sombra de su madre (138)

Además de informar sobre el reparto del espacio en el interior de la vivienda (parte alta, para los criados; parte baja, para los señores), el pasaje es interesante como nuevo ejemplo de capacidad del narrador para crear ambientes de gran plasticidad jugando con las sensaciones. El potencial destructor de la naturaleza se traduce en fugaces impresiones (visuales (“relámpago deslumbrador”), acústicas (“detonación”, “crujir”), mecánicas (“cataclismo”, “pulverizar”), dinámicas (“correr”, “latir”, “rodearla”)...) que actúan con violencia sobre la casa para confundir la naturaleza de los objetos. El estilo, con un tono hiperbólico (“loca de espanto”), enumeraciones, antítesis sinestésicas (“incendiar el almacén metálico de su lecho”)... plasma ese proceso que culmina con la presentación del dormitorio de Pityusa como un lugar fantasmal, precedido de inquietantes indicios de una presencia diabólica (“olor fosfórico”, “silencio de muerte”), que la arroja al suelo “invocando la sombra de su madre”.

Tras la contundente revelación del predio como lugar de enterramiento, de muerte, incapaz de saciar las ansias de una vida superior que consumen a la joven, esta huye y busca una nueva oportunidad junto a Tinny. El cambio de espacio supondrá un avance en su configuración como heroína finisecular (Del Pozo García en Llanas Aguilaniedo, 2014b: xxxii-xxxiii). El tío de Nikko promete rescatarla para el mundo, liberarla de la exasperante reclusión que padece en la quinta, pero, a la hora de la verdad, solo intenta convertirla en una muñeca pronta para satisfacer sus apetencias. Su casa en las cercanías de Fornells será el punto de partida de una serie de acciones que abocarán al final trágico de la novela.

Pityusa llega al lugar exhausta después atravesar a lomos de su caballo toda la isla, de sur a norte. La primera imagen con que se le ofrece (“una arrogante construcción entre quinta y castillo daba al aire sus paredes y torres fileteadas de blanco” (144)) anticipa su singularidad, su porte aristocrático destinado a distinguirla del entorno. La joven, enojada en un primer momento con las argucias de su seductor para atraerla y decidida a rechazarlo, encontrará, como comentábamos arriba, en la observación detenida del despacho donde la deja a solas los argumentos necesarios para aceptar su propuesta: cree descubrir la auténtica y fascinante naturaleza del hombre entre supuestos testimonios de su espíritu cosmopolita y un desorden que atribuye a su carácter activo y enérgico, muy alejado de la indolencia anodina de Nikko. No vamos a repetir aquí lo que notamos en páginas anteriores sobre la interesante composición de esta escena como modelo de la estética de las sensaciones que propugna el emotivismo de Llanas. Desde nuestro punto de vista, este es uno de los tramos más

reveladores de su interpretación del Modernismo, tanto por el contenido (caracterización de los personajes a través del espacio, atmósfera decadente, cosmopolitismo, sublimación de la belleza, confusión sensorial desmenuzada sobre la base científica del discurso de la degeneración inserto por el narrador/autor implícito...) como por la forma (focalización; selección de objetos representativos: “mesa”, “libros”, “escritos”, “notas”, “recortes”, “cuartillas”, “títulos”, “folletos”, “publicaciones”, “vitrinas”, “volúmenes”; ambientación jugando con los matices de la luz y el color; cruce de espacios -interior/exterior/interior-; cuidadas descripciones intercaladas en el avance mínimo de la narración...). El hecho es que a través de esta presentación de la sala, atentos a su impacto sobre Pityusa, (quien actúa bien como focalizador, bien como centro de observación principal para un narrador omnisciente seducido por los vaivenes de sus emociones) se acentúan los perfiles de la sensibilidad enfermiza de la joven. Es muy significativa la inserción última en el cuadro de un libro de D’Annunzio (149)¹⁹⁸ que llama su atención cuando despierta del desmayo hiperestésico comentado en el apartado anterior. Desde el “fornado mueble” que la acogía, repara entonces en un “atril de bronce enquistado en un brazo de la poltrona” y “vio abiertas y como invitándola unas páginas, atravesadas por una cinta de color” (149). La ambientación modernista no podía encontrar mejor colofón: referencia a un nuevo objeto decorativo y funcional (“atril”) pensado para facilitar la lectura. En su carácter de objeto exclusivo y hecho con primor (“artísticamente orlado y compuesto con fundición expresa”, 149), el libro corrobora el refinamiento del dueño de la casa. La presencia de una una la cinta coloreada para señalar la página desde donde el lector debe retomar su actividad parece indicar que esta se realiza de manera asidua. Además, la mención al escritor italiano supone un uso brillante de la intertextualidad¹⁹⁹ y propicia que nuestra protagonista establezca un diálogo con un texto que ya conocía y en cuyas páginas encuentra nuevo impulso para lanzarse a la búsqueda de su propio ideal.

La casa de Tinny reaparece en el capítulo XII como escenario del episodio más importante, quizás, de la historia y detonante de su final. Se inicia con Pityusa “en la biblioteca, con los brazos caídos, desmayado y sin fuerza el cuerpo, llena de pesadumbre y

¹⁹⁸ “D’Annunzio mantiene un libro abierto en el despacho de Tinny que no puede ser sino *El inocente*, por cuanto ilustra el pasaje en que siente Pityusa cómo es víctima ella misma de un asesinato refinado, perverso, no muscular, la anulación psíquica a manos de Tinny, que [...] extrae fuerzas para adelantar en el manuscrito” (Broto Salanova, 1992: 371).

¹⁹⁹ Pityusa desbroza por encima el supuesto argumento de la obra y se aporta con tal pretexto información sobre sus gustos literarios y su talante de lectora que se deja arrebatar por la trama y las pasiones de los personajes.

decepción” (165). El lugar y el ambiente parece ser el mismo que se nos trasladaba en el X, pero la exaltación nerviosa, la expectativa de recuperar el impulso perdido se han esfumado. “Estantes”, “papeles”, “cajones” metonimizan un espacio destinado al estudio y la lectura. “El forrado mueble que tendía orgulloso para ella, sus brazos amaranto” (149), que la había amparado tras su primera crisis en la casa, es ahora “poltrona paternal y afable” (166), cobijo de su decepción y del mucho cavilar sobre las razones que la habían llevado allí. La necesidad de liberarse de su dolorosa emotividad le hace pensar en la posibilidad de escribir un diario. Se genera una atmósfera íntima, hecha de pequeños y entrañables objetos (“Una lámpara rosa iluminaba el forrado rectángulo de su *secrétaire*”, 168), pero, fuera, un nuevo huracán suscita inseguridad e inquietud cuando, “alzando la colgadura de la puerta” (169), Tinny irrumpe en la estancia dispuesto a sacar a Pityusa de su ensimismamiento. Un evento pensado para ella los aguarda. Sin embargo, la experiencia acaba con sus menguadas fuerzas y se desmaya otra vez. No recupera la conciencia hasta plena noche, “en su cuarto de la quinta, a la suave claridad de una luz que allí, en el tibio silencio, parecía guardesa de una tumba” (173). El ambiente desrealizado de la fiesta parece prolongarse. El narrador se detiene de nuevo en las sensaciones: luz, calidez, presagios fúnebres implícitos en la asociación luna-tumba. La joven recuerda lo ocurrido. Ve el reloj: son las dos. Percibe el espacio a través del tiempo, a través de la iluminación, del silencio que propicia la hora. La habitación se le muestra como un lugar represor, de encierro (“corría la habitación como un felino acorralado”, 173), al igual que antes la casa de Nikko (“una madriguera”, 130). El narrador omnisciente sigue al paso sus movimientos y reproduce sus emociones: inquietud, excitación nerviosa...: “Abrió la puerta de la estancia y atravesó temblando un corredor. En el fondo, dos ojos fosfóreos vigilaban” (173). El lector comprende la distribución geométrica del espacio, intuye las distancias y sigue el *crescendo* emocional del personaje²⁰⁰: “Llegada al cuarto de donde Tinny solía dormir, se detuvo. Tanteó con mano febril el pestillo. Estaba abierta” (174). La sucesión de oraciones cortas que nombran cada uno de los gestos de la joven mantiene el suspense. El tiempo sigue reforzando la percepción del espacio, acompaña las emociones. La joven siente un ruido que proviene de “todo el piso bajo”; es “el pataleo de los caballos”, que la detiene. Pero enseguida “Se aventuró un poco más” (174) y, mediante sus ojos, desvelamos el ambiente de la recámara del viejo cosmopolita. Primero, las

²⁰⁰ La presentación de las luces tenues del pasillo como ojos brillantes y amenazantes, prolonga la animalización de Pityusa un poco antes, vista como un “felino acorralado”. Ahora se trata de contagiar al lector de la sensación de miedo que altera a su personaje: “El ladrón que prepara a conciencia un golpe y ve próximo el momento en que va a jugarse el todo por el todo no siente una emoción más grande, un tan loco terror como el que sacudía en aquel instante el cuerpo de Pityusa” (173-174)

sensaciones: “La luz del dormitorio, silencioso, tranquilo” (174); luego, una visión rápida, como de conjunto: “Era aquella una estancia a la inglesa y sin adornos, con los muebles indispensables” (174). El rostro de Tinny, dormido sobre su lecho, contrasta con la palidez de la muchacha, con el acromatismo del conjunto: “desfigurado, rojo, casi negro” (174) se deshumaniza y se convierte en el elemento más llamativo de un cuarto sorprendentemente sobrio, impersonal²⁰¹. Pityusa mira a uno y otro lado: “Ni un arma, ni un objeto que respondiera a su idea” (174). No hay aquí objetos con vida propia. De su propio pelo tendrá que sacar el pasador que convertirá en llave de su liberación. La meticulosa narración del camino recorrido hasta aquí desde que despertaba agitada en su habitación, deja paso ahora a un rapidísimo recuento de sus acciones hasta que abandona el predio: “Tuvo fuerzas para cerrar, volver a su habitación, vestirse y bajar sin ser vista a las cuadras”. Pasillos y escaleras, puertas que se abren y cierran, habitaciones que se clausuran y franquean. En la parte baja de la casa había un cuarto donde se guardaba el combustible para los automóviles del galán cosmopolita. Es la última dependencia que pisa para provocar el incendio que destruye la quinta.

En definitiva, Pityusa vive en dos predios durante el tiempo que pasa en la isla y cada uno refleja a su manera la personalidad de su propietario: Nikko, débil, joven y heredero de vastas posesiones en la tierra que le vio nacer y donde pasó su infancia, busca un ambiente cómodo y agradable donde encuentren cabida objetos que hablen de su historia personal y familiar; Tinny, cosmopolita, fatigado de un frenesí de viajes y actividad social, erige un refugio donde realizar la que ha de ser obra de su vida y lo llena de elementos que evocan su carácter moderno y exquisito. En Alcufá, Pityusa tiene la oportunidad de desarrollar un proyecto decorativo propio, que la entusiasma en un principio, pero que enseguida se le revela imposible porque el medio se resiste a su impulso civilizador. Cuando se instala en Fornells, no siente esa necesidad, ya que percibe que la casa es una especie de sucursal de la Francia galante que tanto añora. En ambos casos el narrador sorteja la necesidad de hacer una presentación exhaustiva de los objetos para configurar los espacios que ayudarían a caracterizar. Es, en cambio, minucioso en la evocación de las emociones que despiertan en la protagonista cuando entra en contacto con ellos. Ella interpreta el mundo y las relaciones que tiene con los demás a partir de la impresión que le producen no solo sus actitudes, sino también su manera de gestionar los espacios que se les asocian de manera directa. La

²⁰¹ El recuerdo de “El corazón delator”, de E. Allan Poe será otra vez inevitable: “La hora suprema del viejo había llegado. Di un alarido, abrí de pronto la linterna y me arrojé sobre él. El viejo no profirió un solo grito” (2000: 159).

subjetivización de los interiores es, pues, total: el discurso del narrador se confunde con la mirada del personaje y convierte las escenas que se desarrollan en ellos en un ejercicio de configuración ambiental donde la descripción se entremezcla con la crónica de pequeños avances en una trama que, según se viene sugiriendo, ocurre en la intimidad de los individuos antes que en un medio siempre dispuesto, no obstante, a condicionarlos. De otra parte, los interiores de las casas menorquinas de los Algendar proporcionan un pretexto para ensanchar el fondo modernista del relato, mostrando otros ámbitos en los que la búsqueda permanente de la belleza se concreta: el gusto por un mobiliario confortable, hecho con materiales nobles, la decoración estudiada mediante objetos de adorno, cuadros, lámparas con sugerentes pantallas... traduce el intento -fallido en última instancia- de trasplantar a la isla el estilo de vida artificioso y francés²⁰² que Nikko, Tinny y Pityusa tan bien conocían.

Las viviendas de los campesinos ofrecen un vivo contraste con las de esta aristocracia isleña. En el transcurso del paseo a caballo que Nikko y Pityusa realizan en el capítulo VI entre la quinta y el hotel de Villacarlos, atraviesan varios predios propiedad del joven coincidentes en la pobreza y la inactividad. Desde uno de ellos, un muchacho les hace señales para que se detengan y ambos penetran en “un cuartucho infecto” donde “La familia de arrendadores, indiferente para toda otra cosa fuera de su duelo, exhibía allí su tétrica miseria” (85). La escena apenas ocupa dos páginas en la primera edición de la novela -que es la que aquí manejamos-, pero presenta una escueta e interesante descripción de interiores atenta por igual a los miembros del grupo humano instalado en el lugar que a los objetos que se disponen en él. El narrador no escatima detalles sórdidos y barre con la vista el cuarto principal para reparar luego en la única entrada de luz y en los habitáculos complementarios, expansiones de la miseria y de la enfermedad:

La *madona* ayeaba en un jergón, comido el cuerpo de úlceras, sanguinolenta, hedionda, inmóvil desde mucho tiempo atrás en aquel camicho, donde ondulaban los gusanos.

El arrendador, viejo ya, de semblante rojo y sin músculos, como en una alucinación de Rafael, se estremecía con un raro temblor, dejando escapar de tanto en tanto lamentos guturales.

Una mujer joven se agitaba en el suelo, tratando en vano de dominar las ostentosas convulsiones un mozo de sus años [. . .]

Estaba el fétido zaquizamí dismantelado y triste, tocado también de podredumbre y lacería.

En un rincón la *al-lota*, una damita apenas núbil, de semblante muy pálido, reía estúpidamente idiotizada por la violencia del dolor.

La semiobscuridad desvanecía el resto de su figura sobre el ángulo penumbroso, dejando solo blanquear como una aparición, como delirio mortificante de un necrómano, el marfil blando y espectral que presentaban sus facciones.

²⁰² Sin caer en la profusión decorativa que reproducen otros textos de la época o, incluso, el propio Llanas en otras ocasiones (Broto Salanova, 1992: 371).

Un haz de polvorienta luz partía de lo alto, del techo casi, de un hueco irregular y rudimentario, dorando en toda la extensión del aposento un prisma de aire, cuyo seno surcaba moléculas ardientes.

A través de la puerta, el zaguán, invadido por detritus, la cocina y un cuarto para los aperos temblaban de pobreza [. . .]

Agitábase la joven en el suelo con arietazos de animal eléctrico que parecían hundirlo, y en el rincón la *al-lota* continuaba riendo, muy abiertos los ojos en aquella expresión de estolidez que daba espanto (85-86).

Junto al campo léxico de la casa (“jergón”, “camicho”, “suelo”, “zaquizamí”, “techo”, “aposento”, “puerta”, “zaguán”, “cocina”, “cuarto para los aperos”) -que no elude el término despectivo-, tienen gran incidencia el de la enfermedad y el dolor (“ayeaba”, “úlceras”, “sanguinolenta”, “temblor”, “convulsiones”, “lamentos guturales”, “lacería”, “dolor”, “mortificante”, “agitábase”), los de la suciedad y la fealdad (“hedionda”, “viejo”, “fétido”, “desmantelado”, “triste”, “prodedumbre”, “idiotizada”, “detritus”), que saturan el texto de un vocabulario escogido por el valor añadido de sus connotaciones al efecto de representar un escenario degradado al máximo. El discurso narrativo va incorporando cosas y personas a medida que el focalizador externo se fija en ellos; percibe los ruidos de las enfermedades que deshumanizan a los individuos (“ayeando”, “lamentos guturales”, “reía estúpidamente”, “continuaba riendo”); los olores de la miseria (“hedionda”, “fétido”); las tonalidades transfiguradoras (“rojo”, “pálido”, “blanquear”); y la luz que irradia todo el habitáculo desde el techo produciendo un efecto desrealizador que se certifica cuando los visitantes abandonan el lugar y el narrador omnisciente, siempre atento a las emociones de Pityusa, comenta: “Al salir del predio respiró como quien se libra de un mal sueño [. . .] La luz incendiaba la piel con su caricia embriagadora” (88). Solo cuando el sol de fuego quema la piel de los jóvenes, cobramos conciencia de la atmósfera extraña que dejan atrás. La única entrada de luz era “un hueco irregular y rudimentario”, abierto en la parte superior de la vivienda y por donde entraban briznas de polvo y el sol que doraba con un “prisma de aire” “todo el aposento” y dejaba en el aire “moléculas ardientes” de la misma materia que calcina y esteriliza la tierra del predio. No se repara hasta bien avanzada la estampa en este detalle que explica también la reducción inquietante de algunos perfiles: “La semiobscuridad desvanecía el resto de su figura sobre el ángulo penumbroso, dejando solo blanquear como una aparición, como delirio mortificante de un necrómano, el marfil blando y espectral que mostraban sus facciones”. Las comparaciones, las metáforas, la selecta adjetivación multiplican la red de sugerencias de un discurso muy estilizado a pesar de la realidad terrible

que intenta configurar. Todo esto es más significativo que la descripción del plano de la vivienda, mejor definido, no obstante, que el de las aristocráticas²⁰³.

Una vez publicado el libro en 1907, el autor revisó su texto y decidió sustituir esta escena por otra completamente distinta que puede leerse en la edición de Joaquín Entrambasaguas (1967: 1254-1257) y que tiene como motivo un norteño partido de tenis. En la primera, reeditada por Alba del Pozo y que nosotros tomamos aquí como base, su función consiste en refrendar el discurso sobre la interrelación entre el medio físico y el desarrollo de pueblos e individuos, de raíces lambrosianas e integrado en las teorías sobre la degeneración que tanta presencia tienen en *Pityusa*²⁰⁴. Más o menos eficaz dentro de la estructura general de la obra, este pasaje ejemplifica la polifonía de espacios a que aludíamos arriba y la habilidad con que se configuran sea cual sea su naturaleza.

2.5.6.3. El espacio desrealizado: fiesta y carnaval

Como ejemplo extremo de la intervención del personaje en la configuración del espacio novelesco, vamos a comentar brevemente el episodio que desencadena el final de la novela, donde el narrador omnisciente sigue de cerca la perspectiva de Pityusa, bien para reproducirla, bien para comentarla ayudando al lector en la interpretación definitiva del texto. Colocada por voluntad de Tinny en una situación límite, el desequilibrio nervioso de la joven alcanza su cénit instalándola en la órbita de otras heroínas degeneradas que se pasean por la literatura finisecular (Del Pozo García, 2013b y 2015)²⁰⁵.

Su última noche en la isla cae sobre la quinta del viejo seductor entre el aparato amenazante de un huracán que “crujía arrastrando los árboles y haciendo mugir como sirenas las aristas del edificio” (168). Sin embargo, ha preparado una fiesta para ella y él mismo se ocupa de ataviarla para que luzca como debe. En medio del temporal, ambos se desplazan

²⁰³ Párrafo a párrafo se deja constancia de que la casa de esta familia condenada a una desgracia insuperable constaba de varias dependencias de tamaño reducido y confundidas por la pobreza y la sociedad: un “cuartucho infecto” con la puerta de acceso al exterior, donde estaba el camastro que ocupaba la *madona*; un zaquizamí; el zaguán; la cocina y un “cuarto para los aperos”. Todas eran alumbradas por el mismo ventanuco, abierto en el techo.

²⁰⁴ Comenta sobre esto Broto Salanova: “Tan solo la sustitución de un episodio merece destacarse [en la segunda versión]: la escena patética en el capítulo VI [. . .] resultaba redundante en la novela y Llanas la sustituye por una escena completamente distinta: un partido de «tennis», elegante, nórdico y sugestivo [. . .] más aprovechable para el trasfondo higienista de la historia” (1992: 357). Tampoco a Calvo Carilla le convence el criterio de Entrambasaguas: “Sería necesario un riguroso cotejo con las rectificaciones manuscritas para afirmar, como lo hace Entrambasaguas, que la novela resultante es superior a la primitiva, así como para tratar de explicarnos la razón de ser de dichas modificaciones, tarea que ha obviado el citado editor (1989: 107).

²⁰⁵ Alba del Pozo hilvana a modo de ejemplo títulos como *La Regenta* y *Su único hijo*, de Clarín; *La enferma*, de Eduardo Zamacois; y *La histérica*, de Eugenio Antonio Flores, todos escritos en las dos últimas décadas del XIX.

en un automóvil (“[. . .] incendiaba a su paso las ráfagas transversales de polvo”, 169) - nótese el carácter casi futurista de la imagen- que ignora el enojo de la naturaleza. Pityusa, hija de aquellas tierras y de sus atávicas supersticiones “creyó que un infierno andaba suelto aquella noche, y que la fiesta no podía ser sino aquelarre donde todas las furias se hubieran dado cita” (169). Su intuición, verbalizada a través de referencias míticas (“infierno”, “aquelarre”, “furias”), anticipa, en efecto, lo que enseguida va a ocurrir. Mientras, Tinny, ajeno a sus elucubraciones, sigue empeñado en imponerse frente a la renuencia del medio: la velocidad de su coche altera la uniformidad fúnebre de la carretera. El narrador presenta de manera alterna el enfado creciente del viento²⁰⁶ y el empeño del galán por alcanzar su objetivo, siguiendo al paso el avance de los personajes hasta llegar al lugar de la misteriosa celebración. Todavía es preciso un cambio de vehículo y recorrer un tramo añadido de camino para que aquel se haga visible, ornado desde el comienzo con un halo de irrealidad que confirma los presagios de la joven: “Habían encendido fuego ante la puerta, destacando sus llamas la claridad espectral del edificio con fachada bien unida, muy grande y golpe no pequeño de celosías verdes” (170). Sobre el fondo de la noche tempestuosa e iluminada a fogonazos por llamas que distorsionan la combinación isleña de blanco y verde, la puerta aísla del exterior un mundo fantasmagórico concebido para la conversión definitiva de Pityusa en la muñeca que su mentor pretende (Del Pozo García en Llanas Aguilaniedo, 2014b: xxxiv-xxxvii). Tras pasado el umbral de acceso (“adornado con plantas y colgaduras” (170) -naturaleza y artificio una vez más-), y el “pequeño vestíbulo” donde conoce “a los invitados que Tinny quiso presentarle”, pierde el sentido del espacio, abrumada por el desfile abigarrado de tipos de heterogénea naturaleza y conformación. La joven se muestra incapaz de asimilar tanto estímulo. La sobrecarga de marcas de plural y la enumeración mediante pinceladas gruesas, expresionistas, de los detalles que logra captar su retina entre el inesperado carnaval traducen su incapacidad creciente para distinguirlos²⁰⁷. La fiesta de disfraces juega al equívoco y genera una realidad paralela que Pityusa no sabe desentrañar. Vestidos con ropajes que camuflan sus rostros y evocan otros tiempos y lugares, los invitados se desproveen ante ella de su aspecto humano (“antropoides”, “cuadrúmanos”) y le producen

²⁰⁶ “El viento arrastraba desde la distante costa norte gotas de agua salina, derrumbando paredes y barriendo con ruido de infinitas sierras la carretera” (169). La pertinacia del hombre, pretendiendo domar con la velocidad artificial esa naturaleza violenta (“solo en virtud de la creciente velocidad podía mantenerse el coche sobre el lomo raspado del camino”, 169) se muestra como un ejercicio inútil ya que, al final, a través de Pityusa, acaba vencéndolo.

²⁰⁷ “Sucesivamente iban presentándose, desfigurados, con disfraces barrocos compuestos a la moda de distintos tiempos, aunque en caricatura todos, corriendo a saltos y en flexión a aliarse como cuadrumanos” (170).

una sensación de inseguridad que la aturde y atemoriza por igual (“nada segura acerca de los propósitos de Tinny, hacía lo imposible por dominar el miedo que se iba apoderando de ella” (170)).

Durante toda la escena, el comportamiento de la joven calca el patrón clínico de la histeria, muy difundido a través de la literatura médica familiar a Llanas Aguilaniedo desde su etapa universitaria (Del Pozo García en Llanas Aguilaniedo 2014b: xxviii y 2015; Nordau, 1902: 41-44). La iluminación artificial de la sala vuelve sinuosos los perfiles y la ubica en una dimensión espiritual muy nociva para su sistema nervioso:

Las luces prodigadas en techo, paredes y ángulos le suspendían el espíritu, manteniéndola como por encima de sí misma, a la vez que la visión parcial y nada concreta del conjunto, debido a su nerviosidad, la aturdiría confusamente, abultándole en la imaginación el alcance y sentido de las impresiones (170).

En términos de Nordau, la histeria habría dado paso al misticismo, algo que para él no era sino otro síntoma de la degeneración²⁰⁸ y entre cuyas consecuencias señala: “el místico vive como si estuviera rodeado por máscaras inquietantes, detrás de las cuales aparecen ojos enigmáticos, y que contempla con un terror constante, porque nunca está seguro de reconocer las formas que se agolpan en torno suyo bajo el disfraz” (1902: 74). Pityusa “No comprendía a qué pudiera obedecer la extraña ceremonia” (170), pero algo de misterio religioso (“ceremonia”) intuye en ella. Sus acompañantes han quedado reducidos a la condición de “babuinos”, a un par de trazos (“nube de gestos y expresivas mímicas”) que le hablan cada uno de “un detalle ingrato de su vida” (170). La extraña y multitudinaria comparsa se traslada al salón donde va a celebrarse un banquete en su honor. Algunos objetos cobran vida y acentúan el barroquismo que satura el espacio de colores y olores nuevos (“tapizado de amapola ardiente, donde una mesa bien servida y cubierta de flores la esperaba” (170). Sin embargo, la muchacha se perturba; lejos de recrear vista y olfato, teme la muerte (“sintió cruzar la idea de que aquel banquete fuera el último en su vida”, 170), siempre fría en contraste con la atmósfera asfixiante del local. Pityusa se convierte a partir de ahí en un artefacto en manos de todos los comensales que la mueven a su antojo, recomponiendo con ella un espacio en continua metamorfosis: desde las iniciales resonancias religiosas (“extraña ceremonia”) hasta la fantasía onírica (“algarabía de mal sueño”), pasando por el escenario

²⁰⁸ Fenómeno al cual le dedica un capítulo en *Degeneración*:

Esta palabra [misticismo] refleja un estado de alma en el cual se cree percibir o presentir relaciones ignoradas e inexplicables entre los fenómenos, en el cual se reconocen en las cosas indicaciones de misterios y se les considera como símbolos mediante los cuales algún poder obscuro trata de revelar o por lo menos de hacer que se sospechen toda clase de cosas maravillosas que se esfuerza uno por adivinar, las más de las veces en vano (1902: 73-74).

dionisiaco construido con las impresiones colectivas, suscitadas artificialmente²⁰⁹ por la multitud degenerada que se reúne allí. El narrador se vuelve cada vez más subjetivo en el intento por trasladar de manera fidedigna el tumulto interior que padece el personaje. Su extrañamiento es completo. Las imágenes fúnebres (“Los criados, de rojo, graves y pálidos, parecidos a espectros, cumplían como sirviendo un funeral apocalíptico”, 171) se entremezclan con fragmentos de un cuadro roto, cuyas piezas aisladas reflejan la disgregación completa de su mundo (“danzando tipos, caras y gesticulaciones”, 171) en un movimiento desarticulado que ella observa hierática, cosificada, sometida a una fuerza superior que parece trasladarla al más allá: “apoyadas las manos en el trono, sin atreverse a cosa alguna, se creía llevada lejos, muy lejos... a los países de donde nadie ha vuelto” (171). El empleo de la palabra “trono” sustituyendo al asiento que un poco antes se le comparaba, introduce el último tramo del episodio. Pityusa, sometida al arbitrio ajeno, se deja llevar por el ambiente y, en palabras del narrador: “La animación y el vino fueron cambiando poco a poco su postración emotiva” (171). Perdida la conciencia de sí misma, se asimila al entorno y se transforma para integrarse en él: “Las singulares inflexiones, las reverencias descoyuntadas del concurso acabaron por convencerla y rio, rio cuanto más hondo les veía abismarse por la pendiente de la irracionalidad” (171). El clímax de su degradación requiere, no obstante, un marco especial: un teatro dentro de otro. Si todo lo que ocurre desde que la

²⁰⁹ Desde que Llanas entra en contacto con el espíritu moderno europeo en Barcelona, está al tanto de los experimentos con, el opio, alcoholes y sustancias estupefacientes para incentivar la percepción sensorial:

Estos hábitos alucinatorios de algunos artistas lo fueron también de sus imitadores barceloneses; Gener, entre otros, trajo de París la confusión de los sentidos provocada artificialmente, en el camino de las exploraciones sinestésicas, las reacciones cerebrales inconscientes a estímulos de olor, color, etc., estudiadas científicamente entonces por L. Ménard o Charcot [...] Llanas cita a estos médicos europeos en artículos de Sevilla, en los que recoge variadas consideraciones sobre drogadicción, espiritismo, nerviosismo, hipnosis y otras novedades del momento (Broto Salanova, 1992: 65).

Nordau alude también en *Degeneración* a este fenómeno como marca de la sensibilidad finisecular y, teniendo en cuenta sus reflexiones, propone nuestro autor en *Alma contemporánea* la alternativa del emotivismo:

El hombre busca, pues, y seguirá buscando cada vez con mayor apasionamiento, a la emoción, por vicio, como el dipsómano busca el alcohol y el morfínmano, el alcaloide principal del opio. Hay varias maneras de levantar el ánimo decaído, cada una con fenómenos y sensaciones que le son propios; hay quien escoge una vida de crápula, como hay quien fuma el opio o bebe láudano; la vida activa llena de impresiones distintas, de la emoción de lo nuevo y de lo que está por venir, vida de agitación y de inquietud constante, de eretismo continuo del sistema nervioso, produce también una excitación agradable, un bienestar y vivacidad parecidos a los que producen el alcohol o cualquiera de los otros excitantes par el que se ha habituado a su uso [...]

El ansia de emociones es, pues, uno de tantos [...] cuyas líneas generales de desarrollo concuerdan [...] como siempre, el histerismo, la locura, el suicidio, o la muerte prematura, como consecuencia de un trastorno orgánico, trascendental y progresivo.

[...] Tratar de rehabilitar a la emoción ennobleciéndola, hasta constituir con ella la base de un arte eminentemente sincero, cuya sencillez y naturalidad corran parejas con su grandeza y en el cual, todos los esfuerzos del artista, se concentren en el objetivo de interpretara lo bello más elevado y universal tal como le sienten los espíritus más cultos más delicados [...]; reservar a la emoción, en una palabra, no el papel de excitación fugaz y del momento, sino el de manantial fecundísimo de sentimientos e ideas que [...] dignifiquen en vez de degradar, he ahí el fin del emotivismo (1991: 237-240).

pareja traspasa el umbral del caserón está envuelto en un halo de irrealidad, es una representación grotesca de la degeneración en un ambiente creado expresamente para hacerla posible, la apoteosis de Pityusa, es decir, su definitiva humillación, se enmarca en un subescenario- parodia de su anhelado triunfo en París. Con una decoración a la francesa y la ayuda de un *partenaire* traído “expresamente del *Folies*” (171) se le va a reclamar que exhiba sus dotes artísticas. La inclusión de este nuevo personaje de ascendencia oriental (“excéntrico malasio”, 171) introduce en el episodio el motivo del cosmopolitismo, que, según se ha visto, entra y sale del relato desde el comienzo.

El Oriente próximo o lejano es muy habitual en el arte y la literatura finiseculares y estaba bien instalado en el imaginario cultural de la época. Como apuntábamos arriba, irrumpe en las letras europeas desde finales del XVII, pero son los románticos primero y simbolistas y parnasianos de modo particular quienes le otorgan la relevancia que tiene en este momento²¹⁰. Aunque el mundo musulmán tal vez tenga mayor incidencia en el conjunto de las artes plásticas y la creación literaria²¹¹, las culturas que se engloban bajo la denominación de *orientales* comparten desde la mentalidad occidental unas rasgos que las hacen igualmente atractivas:

El Oriente siempre ha cautivado la imaginación del hombre occidental. No es tan solo adyacente a Europa, sino también el lugar que dio origen a sus más ricas y antiguas colonias, la cuna de sus civilizaciones y lenguajes. Es, sobre todo, su opuesto cultural, concebida como tierra de seres exóticos, obsesivos paisajes y tierras extraordinarias (Litvak, 1990: 73).

Sin embargo, en el siglo XIX, los europeos entran en contacto más estrecho -por razones políticas y el auge de los viajes- con los países del Extremo Oriente, cuyo exotismo parece más acusado y colorea estampas basadas en impresiones reales o imaginarias sugeridas por aquellas tierras, más lejanas en lo físico y se intuye que, por tanto, también en lo mental (Ben Ahmed, 2002: 509). Los lectores franceses, en primer lugar, se familiarizan con lugares como India, China o Japón gracias a la mediación de Théophile Gautier (1811-

²¹⁰ La crítica a a día de hoy interpreta esta atracción por las culturas lejanas en relación con la proclamación de un ideal de belleza como protesta y alternativa al utilitarismo burgués aupado por el éxito de la industrialización (Litvak (1990), Llopesa, 1996: 174 y 179). Según explica Lily Litvak:

Escapismo, esteticismo, invenciones fabulosas y fabuladoras, mitos negadores de la realidad cotidiana, pero no es tan solo eso [. . .].

El exotismo es primeramente, una rebeldía del hombre de fin de siglo para conformarse con la Europa moderna en la que no puede ni quiere integrarse. Un rechazo de la sociedad contemporánea, del maquinismo, del utilitarismo, las luchas de clases, la pulverización del individuo, la fealdad, la vulgaridad, el conformismo burgués. Esta actitud [. . .] propone el cuestionamiento de valores europeos de todo tipo que aparecen entonces como obsoletos, siendo la alteridad geográfica o temporal el único medio de encontrar otro sistema coherente (1990: 76).

²¹¹ El artículo ya citado de Litvak (1990) da abundantes ejemplos y los explica incidiendo en los matices que añaden a la sensibilidad y cosmovisión de la época, subrayando sus correspondencias con los principios del Modernismo.

1872), Pierre Loti, Cathulle Mendès, los hermanos Goncourt... entre una amplia nómina de autores. Se fomenta así el gusto burgués por los objetos raros, la decoración sofisticada con piezas hechas de materiales nobles, las joyas preciosas y la compleja iconografía que invaden también los lienzos de pintores seducidos por la delicadeza bien enmarcada de las estampas japonesas²¹². Así pues, la participación en un momento clave de *Pityusa* de un individuo de origen malasio está dentro del campo referencial del Modernismo, por más que choque en el contexto espacial de la novela. Con su vestimenta escueta (“vestido sumariamente”, 171), con “la cerrazón aceitunada del semblante” (172) y, sobre todo, sus continuas contorsiones (“acababa de aparecer contorsionando la cintura”; “se movía retorciendo los brazos”, “dislocaba el cuerpo contorsionándolo”, 172), se transfigura hasta convertirse en la representación misma de la animalidad:

Bob se movía retorciendo los brazos; dislocaba el cuerpo contorsionándolo como un reptil; dilataba enormemente su boca de lamprea, cuyos labios, girando y revolviéndose, acompañaban al roznar de fiera encelada, al erótico paroxismo de la animalidad que tiembla codiciosa entre bostezos (172).

Con su sola presencia, el “excéntrico malasio” (171) culmina la desrealización de un espacio que viene connotado desde el principio del episodio como un lugar de extrañamiento, heterotópico, un mundo estridente y cerrado, a resguardo de la oscuridad pavorosa de una noche de tormenta²¹³. Con una danza perversa, sensual y narcótica, Bob reduce de forma definitiva a todos los presentes a la condición de bestias sin raciocinio, igualados en la simplificación grotesca de sus expresiones, que realza aún más el extraño exotismo de aquel:

Los simios ulularon. El anómalo aliento de las seniles complacencias emponzoñó la sala. En la pequeña escena, el oceánico lo llenaba todo con el brasero de sus encías coralinas, que en ráfagas ardorosas pasaba uniéndose a la confusión alucinante de muecas, latidos, movimientos y comatosos espasmos (172).

El estilo de Llanas obtiene otra vez aquí un resultado eficaz con la utilización de recursos muy simples que apelan a la selección léxica como base para componer imágenes insistentes en las connotaciones infernales (“brasero”, “ardiente”) de la “pequeña escena”, invadida por la desmesurada presencia del “oceánico” -por venir del otro lado de la tierra y

²¹² Comenta Rubén Darío en 1899 en el prólogo a *Asonantes*, de su amigo Narciso Tondreau, según recoge Karima Ben Ahmed: “Lo extrañamente exótico lo tienen los franceses y lo procuran. Desde la introducción del primer álbum japonés de los hermanos Goncourt, el japonismo comenzó en Francia con el reinado de las lacas y las quimeras de bronce, de los muebles de adorno de salón, se pasó a la literatura donde todavía subsiste” (2002: 511).

²¹³ En este sentido, el significado que Bajtin atribuía al exotismo resulta muy evidente: “El exotismo presupone una *confrontación* intencional de lo que es ajeno con lo que es propio; en él es subrayada la ajenedad de lo ajeno; por decirlo así se saborea y representa detalladamente en el trasfondo del universo propio, corriente, conocido, y que está sobreentendido” (1989: 254). Desde que el elemento exótico hace su aparición, la distancia entre este espacio desrealizado y el mundo exterior se vuelve todavía mayor.

por su irresistible atractivo-, reducido visualmente a la mancha roja de su boca. La mueca de sus “encías coralinas” -la evocación exótica del adjetivo es evidente-, atrapa todas las atenciones, incluida la de Pityusa²¹⁴, quien, con la voluntad anulada, es requerida para participar de ese festival hecho a la medida de los seres degenerados y ansiosos de nuevas y extrañas emociones que participan de él. El pasaje no oculta el significado último del episodio como ejemplo de la anómala búsqueda de emociones que ignora los límites de la naturaleza. La degeneración extrema de esos seres convierte a Pityusa en un instrumento para satisfacer sus fantasías, obligándola a compartir escenario con el malasio para componer entre ambos una danza desarticulada y lúbrica: “El mismo Bob, rugiendo de codicia, se enlazó en sus giros, completó como supo aquella danza, la mímica sincera, inspirada y radiante del artista, se desbordó después comprendiendo cuanto de él se esperaba, en un frenesí bruto bebido en los peores y más lúbricos antros” (172). La fragilidad extrema de la joven le hace percibir entonces al hombre como un “gorila” de perversión descomunal (“Inflamábale los ojos el volcán, el ansia ciega y sádica del gorila”, 172) y se derrumba de manera humillante en el centro mismo de todas las miradas:

Poco a poco, Pityusa fue cediendo; no supo disimular, perdió el color; fue hollada en contorsión suprema de asco al tiempo que un grito de infamia y bestialidad, risotadas alucinadoras venían de los simios, cuyas casacas y bordadas chupas sentía moverse en confusión revuelta y chispeante” (172-173).

Un hiato muy pronunciado separa en ese instante toda la escena de la siguiente: el despertar de Pityusa en su cuarto a mitad de la noche y su resolución de vengarse y huir para siempre de la isla. Es un recurso muy útil que subraya la singularidad del episodio precedente y su contraste a diferentes niveles con los otros que constituyen el discurso narrativo de la novela. Llanas Aguilaniedo ha conseguido el propósito de su técnica emotiva: suscitar en los lectores una serie de sensaciones muy concretas al servicio de un objetivo mayor, crear una obra artística capaz de aliviar la hipersensibilidad neurótica del cambio de siglo. Alba del Pozo resume el trabajado discurso médico que la subyace en este pasaje (en Llanas Aguilaniedo, 2014b: xxxvi-xxxvii): no solo Bob -según teorías racistas de creciente éxito en la época-, sino todos los asistentes a ese grotesco espectáculo se mueven en el ámbito de la degeneración y se animalizan en figuras estilizadas similares a las que decoran murales, objetos, lienzos, poemas... siempre prontos para acoger el motivo original. Además, el teatro en sí mismo era visto por algunos tratadistas como un espacio propicio para la manifestación

²¹⁴ Aunque ya lo hemos apuntado antes, reiteramos el significado del rojo como color que, en el discurso científico de la época, se utilizaba para estimular el ánimo de los enfermos de determinadas neurosis e histerias (Del Pozo García en Llanas Aguilaniedo, 2014b: xxxv-xxxvi).

de la histeria, por no apelar al componente catárquico que el mismo Aristóteles le adjudicaba²¹⁵.

No quisiéramos dejar de comentar las similitudes que, salvando las distancias, se dan entre este pasaje y el episodio más breve de la fiesta a la que asiste en París Pityusa, invitada por unas amigas para ridiculizar su absurdo enamoramiento de Tomy, el *clubman* británico que la deslumbra con el relato de sus aventuras. Se encuentra en la segunda parte del capítulo III y tiene consecuencias parecidas a este ya que concluye con otra derrota de la joven cortesana, tras la cual decide a regresar a las Baleares en compañía de Nikko; ahora, en cambio, humillada hasta el extremo, desanda aquel camino: se venga de Tinny y regresa a París. Así que ambos podrían verse como el inicio y el cierre de una etapa decisiva en la construcción del personaje y asociada a cambios y coincidencias en el espacio. Sin el envoltorio expresionista con que se nos presenta el último evento social al que asiste Pityusa, la reunión parisina se celebra en una sala disfrazada también de orientalismo: “una gran habitación dispuesta al estilo oriental, con profusión de lacas y dorados que adquirirían vigor bajo el matiz rosa de las luces”. La iluminación (“rosa”) juega de nuevo un papel muy importante, envolviendo la estancia en un halo irreal. A falta de un nativo de aquellas tierras, es el propio Tomy quien se disfraza de bonzo buscando una puesta en escena que diese visos de verdad a su creación:

El *clubman*, desnuda la cabeza, un hombro y el brazo correspondiente, con un gran abanico oval en la mano y el resto del cuerpo cubierto por un manto escarlata, presidía la cena [. . .].

La piel bronceña velaba una musculatura fuerte, de suaves líneas. Su mirar, perturbado por un brebaje de *haschisch* y opio, vagaba de uno a otro invitando, reinando como otras veces desde las cumbres de la cordillera.

Sus amigos apoyaban las cabezas en las gargantas de las musas. Habían acudido las más conocidas, reproduciendo tipos indostánicos.

Designó Tomy la suya, una *begaun* o princesita musulmana [. . .], y la sentó a su derecha, levantando en honor suyo la copa,

Pityusa, olvidada [. . .] consideró con espanto su falsa situación.

Un criado de Tomy se acercó para galantearla. Era una especie de momia babeante, un simio enteco, envejecido, giboso, una grotesca contraforma de hombre; un bufón.

El traje oriental, complicado y barroco, contribuía a aumentar el asco físico que inspiraba [. . .] Los criados, firmes en los rincones con el grotesco empaque de ídolos de pagoda, inclinaron la cabeza a su paso entornando los párpados sobre ojos ardentes de felino (46).

El lector nota enseguida el parecido entre algunos de estos fragmentos con los que encuentra al final del libro, por ejemplo, en la presentación del criado simiesco de Tomy, o el disfraz como vía para trascender el marco tempoespacial. En general, podríamos decir

²¹⁵ Del Pozo habla en concreto de los movimientos convulsos de la protagonista, su partenaire y el público que asiste a su baile y dice que se describen mediante un vocabulario propio de la psiquiatría (en Llanas Aguilaniedo, 2014b: xxxvii).

que todo el pasaje funciona como intertexto del último, donde se desarrollan con mayor profusión estilística las dos líneas de pensamiento finisecular subyacentes en ambos: el discurso de la degeneración -degradación de la raza, búsqueda artificial de nuevas sensaciones...-, por un lado; y el orientalismo cosmopolita -mezcla de elementos evocadores del Lejano Oriente o del Islam más próximo y paradigma de una belleza exótica e ideal- de otro. Por no insistir en la animalización como recurso despersonalizador, el barroquismo ambiental, o el estallido histérico de la protagonista que, aunque no se desvanece, es incapaz de soportar la escena y huye corriendo.

Como quiera que sea, el hecho es que el episodio del banquete puesto casi al cierre de la novela ofrece marcadas diferencias respecto al tratamiento del espacio con los que hemos revisado en los apartados anteriores y, por eso, es susceptible de ser definido dentro de una tipología diferente mediante la cual la antítesis entre natura/ artificio es llevada al extremo. Si bien la isla estilizada ofrece por momentos un aspecto encantado, hostil o perturbador, constituye, como espacio novelesco, un escenario antitético de este lugar cerrado hasta la asfixia, fantasmagórico, aislado del resto del mundo, que parece fuera de todo tiempo y lugar conocido. También el paisaje menorquín se configuraba a partir de las tesis sobre la degeneración y estaba poblado de seres atávicos incompatibles con la idea de progreso que el exquisito Llanas de Aguilaniedo tenía presente; pero este carnaval de degenerados reducidos a una caricatura grotesca de su propia ambición sensorial metaforiza al final de la novela, creemos, la sociedad decadente y extenuada finisecular a la cual el emotivismo pretendía brindar una salida muy ajena a este espacio artificial.

2.5.6.4. Otras tipologías espaciales: el espacio simbólico y el espacio cronotópico

Como, desde nuestro punto de vista, los escenarios más sugerentes de *Pityusa* se enmarcan dentro de lo que puede tildarse de “espacio exterior” y “espacio interior”, hemos incluido bajo esas etiquetas el comentario de los más significativos y, separado, remarcando la habilidad de Llanas para crear ambientes desligados del mundo real, el comentario del episodio que precipita el final de la novela. Sin embargo, una reflexión más detenida sobre los escenarios en los que sucede la historia haría imprescindible tener en cuenta otros también interesantes y susceptibles de ser analizados desde ópticas diferentes. De manera muy sucinta, destacamos, pues, para finalizar, alguno de estos últimos, que merecería, insistimos, una atención más detenida aunque su mera mención añada argumentos en pro de la idea que inspira nuestra monografía: el análisis espacial de *Pityusa* enriquece considerablemente el rendimiento de su lectura.

Así, por ejemplo, cabe individualizar algún marco escénico que solo se inserta en el discurso narrativo por su significado respecto a un personaje concreto y que ayuda a calibrar mejor su participación en el conjunto de la trama novelesca. En ocasiones adquiere un evidente valor simbólico²¹⁶, como ocurre con el faro situado en el cabo de la Cavalleria, donde fue recogida la protagonista después de la muerte de su padre. La retrospectiva que nos explica los avatares de su infancia y primera juventud se produce en el capítulo V. Pityusa despierta por la noche en su cuarto de Villacarlos y el aire agradable que penetra por la ventana, el silencio y la luz de la luna le traen imágenes de su pasado. Muerto el padre, es llevada desde Ibiza hasta aquel faro, en las inmediaciones de Fornells, y acogida por un pariente lejano instalado allí como torrero. En un paraje solitario (“sobre una punta escabrosa y difícil [. . .], rodeada de mar, distante hasta un cuarto de legua del predio más próximo”, 69), en una tierra áspera, ardiente y yerma se cría en compañía del reducido grupo de personas que trabajan en el lugar y sus familias. Años de calma durante los cuales su presencia es un disfrute para todos (“Llegaba para ocupar y distraer la vida que ordinariamente hacían. La acogieron con gozo”, 69), que la instruyen y entretienen. Un día cualquiera, tres jinetes “tumbados sobre los caballos” (69), rompen la monótona soledad del entorno. Son oficiales de caballería que le parecen sacados de cuentos mil veces oídos. Ellos le ponen el nombre: Pityusa, un homenaje a su tierra natal y la condena de seguir ligada para siempre a la memoria de la miseria, del calor, de los atavismos, de su padre... Sin saberlo todavía, ese encuentro marca el inicio de un camino sin retorno. El trato con Solduga, empleado de servicio en el interior del faro, se vuelve más asiduo. Entre juegos el chico “le llenó los sentidos con impresiones suyas” (70). La protagonista de nuestra novela nace realmente a la vida ahí, en ese paraje inhóspito donde lo artificial (el faro) se confunde con lo natural (la naturaleza degenerada) creando un marco extraño para el despertar de sus emociones. La escena de su inicio sexual se configura estilísticamente con gran cuidado. El narrador omnisciente sigue paso a paso los recuerdos de la muchacha: primero, el entorno natural, altamente connotativo: “Fue la torre el escenario de su primera sorpresa ante el panorama de las tierras y la sábana azul” (71) -metáfora espacial para el espacio marino: un objeto doméstico, familiar-; luego, la altura y estrechez de la edificación erigida sobre un paisaje inabarcable; por último, un día de primavera amenazando tormenta: “La mañana de

²¹⁶ También Álvarez Méndez ofrece un inventario de espacios que en la narrativa contemporánea suelen adquirir con mayor frecuencia cierto simbolismo (2010: 17-18). En la conclusión lo comentaremos brevemente, pero, en efecto, en nuestra novela cabría ver otros símbolos espaciales: la isla, por ejemplo, donde se desarrolla prácticamente toda la historia y el mar, que la aísla y conecta al tiempo con el resto del mundo y sobre el cual tanto Pityusa como Nikko proyectan en diferentes momentos su estado de ánimo.

su recuerdo era marquera; el cielo aparecía arañado y un violento nordeste azotaba la torre haciendo estrellarse el mar en avalanchas contra las rocas del promontorio” (69). En la parafernalia romántica (viento, rayos, mar embravecido) solo desentona la luz matutina. Es preciso subir hasta la cámara de servicio para comprobar que todo funciona como debe. El ruido de los materiales crea una sensación de inseguridad. El hombre sigue a la muchacha y alcanzan la cámara de iluminación:

Sobre un piso de hierro se eleva allí el aparato grande y capaz, de lentes escalonadas, en el eje del mechero que durante la noche como un astro inflama el aire, señalándose cuando se llega de tierra por entre las cortadas de las colinas, como el resplandor de un gran volcán encalmado (71).

Se nos prepara poco a poco para lo inminente. El artificio luminoso se presenta como emblema descontextualizado de la tecnología moderna (“piso de hierro”, “aparato grande y capaz”, “lentes escalonadas”), pero se parangona con otros elementos naturales (“astro”, “volcán”) cuya fuerza lumínica iguala. Junto a la idea implícita de la altura que la pareja va venciendo (de la cámara de servicio, a la de iluminación; de esta, al farol), se añade, llegado un punto, la de redondez sinuosa y acristalada del fanal que deja ver desde una distancia de vértigo el prodigioso espectáculo de la naturaleza:

-¡Cómo corren...y cuánta espuma traen!
Eran las olas que desde muy lejos venían garrandeando, deshaciéndose impotentes contra los escollos.
El agua del mar, dividida y arrastrada por el viento, había depositado sus sales sobre las gruesa y transparentes láminas.
La vibración y el fragor eran allí tan grandes que mareaban.
No tardó en reunírsele el joven.
Estaba hecha un ovillo en un ángulo del fanal.
-¿Tienes miedo?
-No. Me da no sé qué.
-¡Si estuviéramos en todas partes tan seguros como aquí! [. . .]
-¡Qué furia! –repetía aterrada a cada embate del viento. El temor la hizo aproximarse y oprimirse contra su mentor. Este sintió la cálida presión de aquella carne adolescente, inmadura, cuyo incentivo jamás hubiera sospechado. Era la revelación de algo que latía con fuerza ya allá dentro, en el cuerpo de naciente abundancia (71-72)

El avance de la conversación acompaña el recorrido por el último tramo, hasta al punto más elevado de la torre. Todo vibra y retumba, suscita el miedo de la chiquilla que intuye el pronto estallido de otra tormenta dentro del faro. La furia del mar la arroja a los brazos de su mentor y ahí acaba su infancia. Desde ese instante comienza un tiempo de gozo, de redescubrimiento del paisaje agotado y solitario como sus amores: “Solo se descubría alguna torre dismantelada, esquelética, y las yermas colinas coronadas por espuma de rocas o por el trazo sienta de cercas innumerables” (72). Pero la fatalidad irá alejando a Solduga de la chiquilla cuyo mundo queda reducido a mar y faro:

Ignoraba por qué, pero la soledad de la torre bruñida, limpia, metálica sobre el cielo la atraía.

Un alivio enorme mitigaba su pena cuando en lo alto, desde la baranda exterior podía ver el mar, suavemente azul, como de plata, recorrido por bandos de menudas olas que lo repujaban, verdeando en los sitios de rompiente, a todos lo largo de la línea costera señalada por franjas de niveles encajes (73)

Aquel mar amigo y confortador permanecerá fosilizado en su memoria, acompañándola cuando emprenda su nueva vida en la ciudad. También el faro, transformado poéticamente con el correr de los años, para reaparecer una y otra vez como símbolo de la niñez perdida. Ese es el recuerdo que la asalta en un momento de tedio en la quinta de Nikko a la altura del capítulo IX. El faro se vuelve “blanco” y alza su estampa imaginaria, firme, inquebrantable y depositario de los ecos de todas las voces que sus muros escucharon un día. Así, con el valor añadido de la vida pasada en su entorno, Pityusa lo transforma en un lugar de ensueño, a la medida de su temperamento impresionable y nervioso:

Difícilmente podía borrar de su memoria el recuerdo de aquel blanco faro que, al extremo opuesto de la isla, continuaría alzándose e iluminando el horizonte. De la dichosa época aquella conservaba especialmente la impresión de sus coloquios con el mar, los interminables ensueños, cuanto asunto tanto había cambiado (126).

Este espacio evocado es lo más parecido en la novela a los espacios felices de los que hablaba Bachelard (2000: 22). Su simbolismo desvela aspectos inéditos de la personalidad de la protagonista y marca el punto justo donde se configura como el personaje que justifica y da sentido a toda su trama.

El recuerdo del faro todavía se despertará como un fogonazo una vez más en su mente, superponiendo su figura desmesurada sobre la de la casa en llamas de Tinny vista en la lejanía por última vez, antes de abandonar la isla: “Lucía como un enorme faro, como los fuegos que en monstruosas atalayas encendieron los hombres de otras épocas” (176). Evocando los altares de ancestrales celebraciones religiosas, con idénticas resonancias míticas, como de viejos y terribles rituales que se esconden tras la cortina de la historia, la casa-faro arde en la noche con un fuego purificador que ella, nueva sacerdotisa, prendió para borrar cualquier resto de su estancia en Menorca.

Cambiando de asunto, la dimensión cronotópica del camino y del viaje, que puede considerarse una variante suya, fue puesta en evidencia por Bajtin (1989: 394-396) para quien constituye un principio estructurador de diversos tipos de relatos. En nuestra novela habría dos concreciones de este cronotopo que nos parecen significativas: el recorrido que hace con la única compañía de un criado Pityusa en el capítulo X para llegar a casa de Tinny donde este le ha hecho creer que estaba Nikko y el viaje que realiza el viejo cosmopolita en el capítulo II desde las regiones del sur de Francia hasta París. Ambas experiencias marcan

un avance en la trayectoria de los personajes, brindándoles la oportunidad de reflexionar y de tomar conciencia sobre su propio lugar en el mundo justo antes de que emprendan una nueva etapa en sus vidas. En las dos ocasiones es el narrador omnisciente el encargado de introducirnos en las mentes de los sujetos para tener acceso al fluir de su pensamiento.

El trayecto que realiza Pityusa está puntualmente trazado sobre el mapa de Menorca. Se van nombrando los lugares que va dejando atrás lo cual resulta ser un procedimiento sencillo para indicar la velocidad de su marcha, en aumento paralelo al de su inquietud ante del próximo encuentro con su seductor. El texto explicita de diversas formas ese ritmo trepidante (“emprendió a galope” (142), “el criado competía con ella en arranque, en vigorosa flexibilidad” (142), “Pasaron a todo el correr de los potros” (142), “ganaron por atajos” (142), “Corriendo dentro del campo [. . .] percibió [. . .] el centelleo galvánico de los destellos que la seguían en su carrera” (142), “Siguieron avanzando”, 143). El entorno se reduce a rápidas enumeraciones de plantas, de objetos, de ruinosos edificios, ralentizadas de cuando en vez por el comentario inserto del narrador. La tierra esconde recuerdos que se agolpan en su mente, imágenes de la niñez (“donde años antes, bajo la misma luz, había visto rielar las cercas, hablarle los edificios con sus huecos abiertos como pupilas, tender vertiente debajo de los montículos sus paredes de níquel. En ellos estaba, sin duda la verdadera vida”, 143), de una vida en contacto con la naturaleza. La isla está surcada de caminos como ese, concitadores de todos los tipos humanos que la habitan y espejo de su primitivismo:

De ordinario aquellos caminos están animados por labrantines que en mulos o borricos llevan a la villa desde los predios la diaria provisión de leche; por tal o cual *madona*, que se traslada a mujeriegas sobre su montura, al paso de espoliques sin fibra; y por los tartanichos en cuyas crestas el menorquín, con sus mujeres, niños y criados, corretea y domina la isla, semejantes todos a encantadas muñecas que mirasen sin alma desde la batería de un guiñol (143-144).

Pero las distancias son cortas. La estampa de la casa de Tinny se ofrece al doblar un recodo, llegando a Fornells, como una promesa de novedad después del fatigoso recorrido por ese mundo anclado en otro tiempo que quiere dejar atrás.

El capítulo II, de otra parte, está concebido para completar la presentación del mentor de Nikko, su tío Celestino, quien había asumido la responsabilidad de su educación desde que el chico se queda huérfano. Con él se introduce en el libro el tema del cosmopolitismo.

A lo largo de nuestra novela la referencia a viajes de distinto signo es una constante: los personajes principales se desplazan sin dificultad aparente de un lugar a otro valiéndose de

modernos medios de locomoción²¹⁷ (barcos, automóviles, trenes...) y participan en mayor o menor medida del espíritu cosmopolita lo cual, aviva, además, el interés de Pityusa por determinados individuos que alardean de su continuo ir y venir por el mundo (Tomy, el galán anónimo que le promete una vida nueva en América). Pero este es también el rasgo más definitorio de la personalidad de Tinny²¹⁸ y su arma más poderosa para seducir a la joven. Como cosmopolita excéntrico se nos muestra desde su primera aparición en la novela, cuando, a final del capítulo I, viene a hacerse cargo de su sobrino y, sobre todo, en el segundo, enteramente centrado en su personaje para mostrar las elucubraciones que le hacen reparar en su propia decadencia y motivan su regreso a Menorca. El narrador -reduciendo la descripción en beneficio de diálogo y narración retrospectiva- nos introduce en el interior de un tren donde se genera una atmósfera propicia para la reflexión autorreferencial. Desde el principio, a través de la impresión que le produce al exquisito viajero el ambiente de las estaciones intermedias en las cuales debe detenerse la máquina, incapaz de diferenciar unas y otras, percibimos su superior desinterés por la curiosidad que los transeúntes despiertan en las gentes del lugar: “penetró en su departamento, después de haber dirigido una ojeada de dios mayor a los mirones que formaban sobre la acera sin acusar un rasgo aprovechable, como esos grupos bobos que el fogonazo de magnesio estereotipa a veces en la placa” (19)²¹⁹. Este desinterés por quienes habitan el espacio que surca cómodamente instalado en un artilugio de la modernidad se extiende al paisaje del otro lado de la ventanilla, esbozado por un par de pinceladas rápidas e impresionistas que nada tienen que ver con las descripciones paisajísticas entreveradas en el resto de la novela: “el tren corría como loco, y las luces y fuegos del campo desplegabánse en trazos fugaces, a distancia” (23). El estilo apresurado y sucinto hace valer la máxima del propio Tinny: “O el mundo desfilaba frente a

²¹⁷ Prescindimos de analizar aquí los ecos del excursionismo tan propio de la época que practican también de forma asidua: tanto Nikko como Tinny proponen constantemente a Pityusa salidas por el campo, a caballo, que la llevan de un lugar a otro. En el caso del segundo, se revelan como un medio para aturdira, manteniéndola permanentemente activa para domesticar más fácilmente su voluntad. También en este aspecto se calcan conclusiones del discurso médico de la época sobre la histeria (Alba del Pozo en Llanas Aguilaniedo 2014b: xxxiii).

²¹⁸ Tinny es el personaje que en la novela representaría el hombre de acción nietzscheano, perfil en el que Alba del Pozo ve un eco del Sanromán protagonista de “Firtation”, pese a que la edad y su conciencia del paso inevitable del tiempo lo alejarían de él (en Llanas Aguilaniedo, 2014b: xxiv). Sin embargo, trasplantado a la isla, su impulso norteño y progresista va a verse arrastrado por el marasmo general y precipitar su declive.

²¹⁹ El comentario del narrador sobre la actitud del personaje se completa con la focalización sesgada de este sobre el cuadro humano que observa con desgana desde la altura de su vagón, una distancia vertical desde la que resulta más pronunciada la que separa su exquisitez de hombre de mundo de la vulgar monotonía de esa pequeña colectividad despersonalizada.

él o iba por sí en busca del mundo para atravesarlo a todo vapor” (19)²²⁰. Realmente, el interior del tren le proporciona un espectáculo mucho más interesante: el de un microcosmos hecho a su medida y poblado por individuos que, como él, son del mundo y arrastran una biografía de viajes y aventura. Son tipos humanos que contrastan por su dinamismo nortño -Tinny concluye su proveniencia de diversos lugares, a partir de las confidencias que les escucha en distintas lenguas- con los menorquines y que comparten el *modus vivendi* del viejo seductor. El tren representa la esencia del cronotopo del viaje y, como aquel, propicia el motivo del encuentro, uno de los más universales en la literatura y motor de la trama en multitud de narraciones (Bajtin, 1989: 250-251). Teniendo en cuenta la idiosincrasia de *Pityusa*, el avance narrativo aquí se produce porque el personaje encuentra en su compartimento un espacio que lo aísla del ruido mundano, le regala un período de sosiego para repasar su situación y decidir un cambio vital determinante para la historia. Explicando las peculiaridades de algunos espacios, Foucault pone el tren como ejemplo de los “emplazamientos de paso” y comenta: “un tren es una extraordinaria red de relaciones, puesto que es algo a través de lo cual uno pasa, es igualmente algo por lo cual se puede pasar de un punto a otro y además es algo que también pasa” (2009: 68-69). El viaje en tren asume así también características heterotópicas: está constreñido por el tiempo -dado que su duración está preestablecida-, requiere un escenario bien definido (“silencioso como oruga de cuerpo anillado y continuo”, 19) con apertura y cierre propios que, además, es una réplica de la vida exterior, similar a lo que muchas veces podría verse en un teatro. Al hilo de la narración, vemos cómo Tinny entra y sale de su departamento, recorre su pasillo, se relaja en el restaurante en compañía de tipos con curiosas e interesantes historias que contar... Todas esas dependencias son microescenarios que replican la organización de la vida moderna y urbanizada de sus ocupantes, antitética del letargo ancestral de Menorca. Resulta muy ilustrativa, en este sentido, la escena del comedor, decorado y servido a la manera de los parisinos (“Le eran familiares aquellos reducidos comedores, donde abundan las notas de color, tipos de vario origen, la animación depurada por el arte, la luz, cuyo interés acrecientan satinados manteles, cristales y lozas”, 20). Hasta allí llega el humo de los cigarros, percibimos la algarabía de las copas con las que se prueban nuevos vinos que

²²⁰ Esto le confiere también un carácter superficial que sale a relucir en otros momentos de la novela: “Hecho a la velocidad, le era molesto resistir un desarrollo cualquiera si era largo; muy poco le bastaba para comprenderé; un gesto, apenas un asomo de indicación. Juzgaba de las personas por el sumario examen visual, y de un periódico o un libro por los epígrafes y leyendas de las distintas divisiones” (19-20). El propósito ingente de escribir esa obra magna sobre las catedrales suscita la ironía del narrador, que parodia la continua postergación de la empresa.

animan las conversaciones... Solo algún inesperado ruido de la máquina perturba ese ambiente multicultural hecho a la medida de Tinny, quien lo observa todo desde un distanciamiento deliberado:

Radiografía Llanas como Bourget en *Cosmópolis*, el componente racial de la abigarrada colonia viajera, la verdad escuálida y decadente que se oculta tras las sempiternas condecoraciones, bandoleras, uniformes, chalinas y protocolos; los personajes observados por Tinny brindadn en sus conversaciones -licores, champagne, humo denso de los cigarros, cualquier excitante- el denominador común de unas mentes enfermas

[. . .] En resumen, un vivir práctico, fácil, placentero, sin serios compromisos; el apoyo de un dinero capaz de ahuyentar la desgracia que lleva a sensibilidad al paroxismo y la inteligencia a la locura; de comprar el amor desprovisto de la polilla sentimental que disuelve y destruye; gentes huyendo a gran velocidad de sí mismos (Broto Salanova, 1992: 366)

La conciencia súbita de una inminente vejez, lo impulsa a seguir a su sobrino hasta Menorca donde, además, se encontrará también con la joven cortesana que lo ha encandilado. Pero sobre otros espacios se escribirá, según hemos visto, esa parte de la historia.

2.5.6.5. Recapitulación

En el conjunto de nuestro trabajo, este apartado sobre la tipología espacial en *Pityusa* no pretendía más que esbozar a grandes rasgos el fecundo diálogo de espacios que incorpora la novela. Ni siquiera hemos presentado un modelo taxonómico basado criterios estandarizados porque en la crítica actual no existe uno definitivo²²¹. Es el estudioso de turno quien, adaptándose a las peculiaridades de la obra que esté analizando, propone uno u otro patrón en el que suelen combinarse aspectos formales y semánticos. Consideramos que en efecto, otros escenarios podrían ser incluidos bajo otras etiquetas o que, en el marco de las hemos empleado la comunicación interespacial podría haberse enriquecido contrapunteando los que se han seleccionado con otros similares o divergentes en algunos aspectos, que iluminarían nuevos ángulos del dilatado mundo de este relato. Se observará, además, que no hemos incluido como variable diferencial en nuestra clasificación la funcionalidad: consideramos que la coherencia de esta obra se apoya en el hecho de que todos sus elementos funcionan al unísono y, con independencia de que la semántica o el grado de presencia en el texto puedan reforzar el papel de un escenario concreto dentro de estructura narrativa, no es este el factor que más ayuda al establecimiento de una taxonomía. Además no quisiéramos dar a entender que el espacio novelesco de *Pityusa* se ofrece escindido en microespacios independientes que componen un puzzle bien encajado. La unidad espacial básica de la historia queda siempre a salvo por el hecho de que prácticamente toda la acción se desarrolla en la isla de

²²¹ Como muestra del eclecticismo que reina en este campo y de la ambigüedad de todas las clasificaciones, remitimos al trabajo reciente de Álvarez Méndez (2010: 26-34).

Menorca. El mero dato de que la palabra *isla* se reitere hasta la saciedad refuerza su carga icónica y simbólica, excelente metáfora de la reflexión intelectual que el libro sugiere.

3. CONCLUSIÓN

Que el espacio es un elemento de extraordinaria polivalencia en *Pityusa*, la tercera novela de José M^a Llanas Aguilaniedo, es algo que se ha repetido hasta la saciedad en el presente trabajo. Para avalar esta idea y la necesidad de tenerlo en cuenta a la hora hacer una lectura reflexiva de la obra, hemos pretendido mostrar el proceso de su configuración literaria: el farmacéutico militar y asiduo excursionista se impresiona vivamente con el paisaje menorquín que descubre durante su estancia en Mahón y lo utiliza como punto de partida de dos proyectos menores publicados en la prensa periódica madrileña. Con el último estamos a comienzos de 1907 y su mente pergeña ya una novela enmarcada en el ambiente cerrado y asfixiante por momentos de la isla. Llanas la había recorrido de un extremo a otro y sobre el plano de sus paseos diseña los itinerarios ficticios de tres seres singulares también de ficción: Nikko, Tinny y Pityusa, triada de personajes extraídos de las tipologías humanas del fin de siglo que criminólogos y psicólogos sociales habían recopilado y definido en volúmenes revisados por nuestro autor con la curiosidad científica que siempre mantuvo. Así, el espacio de Menorca se transforma en un escenario estilizado para acoger la peripecia, más interior que exterior, de estas criaturas extraviadas, hijas suyas, que se perfilan sobre él. Para eso se requiere de la pericia de un narrador que pone cuidado extremo a la hora de diseñarlo. En principio, llama la atención la combinación entre una topografía rigurosamente real -cúmulo de nombres de lugares localizables en cualquier mapa de la zona- con una presentación subjetiva, emocional, de sus entornos. Pero lo más significativo es su interés por trasladar el impacto que el medio tiene en quienes lo habitan. Por eso les presta su voz en ocasiones, para que su perspectiva pueda colarse en el texto y con ella la emoción, la sensación que la conciencia de estar en o ante un determinado lugar u objeto, les produce. Es demasiado pronto para que todos los mecanismos de acceso a ese mundo íntimo consolidados en el XX se pongan en marcha. No hay flujo de conciencia; tampoco soliloquios o monólogos interiores que desde la primera persona gramatical simulen el hilo del pensamiento. Excepto en los diálogos, en la novela solo se escucha la voz del narrador, quien, en el extremo de su aproximación al personaje, acude al estilo indirecto libre, también cuando el referente de sus quebrantos tiene una dimensión espacial.

El objetivo del discurso novelesco en lo que atañe al espacio suele ser explicitarlo, pero no tanto ordenando en series completas de referentes icónicos los objetos que lo pueblan y sus cualidades físicas, como las sensaciones que se experimentan al percibirlos. Se maneja, así, una especie de doble código lingüístico: por un lado, el del científico que se sirve un léxico denotativo para nombrar con precisión los objetos que observa; por otro, el del poeta que prima el poder sugestivo de palabras ricas en connotaciones. Ambos están al alcance del narrador -de manera inusual en la novelística de la época- en coherencia con los postulados estéticos de Llanas. Como afirma Calvo Carilla, “Llanas insiste una vez más en la búsqueda de ese moderno clasicismo. De la exploración de las emociones, hacia el cual se inclinaba la balanza en esa pretendida síntesis de subjetivismo y objetivismo, a la más cuidada delineación del mundo real como suscitador de las mismas” (1989: 107).

En pos de esa meta, el aragonés utiliza una prosa impresionista: se trata de detener el tiempo para captar la emoción sensorial que produce el espacio, mientras -casi siempre- está siendo contemplado. Esto es particularmente relevante en las escenas paisajísticas y en esto coincide plenamente con Azorín. Ahora bien, cabría preguntarse, quizás, antes de concretar este aspecto, de qué hablamos cuando empleamos el término *paisaje*, según hemos hecho, de otra parte, tantas veces en páginas anteriores. Jochen Mecke²²² respondió a esa cuestión diciendo que: “el paisaje es el resultado de una relación entre sujeto y objeto, y forma parte no solo de la naturaleza, sino también de la cultura” (2007: 55)²²³. Los modelos culturales juegan, por tanto, un papel definitivo en la configuración del paisaje y -continúa Mecke- cabe afirmar que: “a diferencia de la naturaleza, el paisaje no se refiere al mero espacio natural, sino que es el lugar de intersección por excelencia entre cultura y naturaleza. El paisaje se define como naturaleza ya codificada por la cultura” (2007: 56).

Tras siglos de uso artístico de la naturaleza²²⁴, los pintores y los poetas románticos dotan al paisaje de una autonomía desconocida hasta entonces y deciden por vez primera utilizarlo

²²² Para lo cual se ciñe a las definiciones del término *paisaje* que pueden encontrarse en el diccionario de la RAE o en el primer artículo de la *Convención Europea del paisaje*.

²²³ De hecho, la historia del arte suscita dudas a la hora de definir el tipo de vínculo que se establece entre la creación artística -en este caso el paisaje- y la experiencia real -aquí, la naturaleza-, como apunta Francisco Ayala, quien pone en cuestión la mimesis, la imitación de la naturaleza, como arranque de la actividad artística en general y del paisajismo literario o pictórico en particular (1996: 26-30). Desde su punto de vista, fue el paisajismo pictórico el que descubrió realmente el paisaje natural, ya que este se construye a partir del ojo de un observador cuya sensibilidad está influida por la tradición pictórica:

el paisaje como espectáculo solo puede darse a partir del momento en que el hombre, liberado de la más estricta necesidad, dispone de holgura suficiente para asomarse a observar sin interés práctico el aspecto del ambiente que lo rodea, volviéndose al mundo físico para objetivarlo desde su íntima subjetividad (24)

²²⁴ Un repaso muy completo lo ofrece Claudio Guillén atendiendo a la repercusión de este proceso en la literatura europea, hasta Josep Pla o Fernando Pessoa (1996).

para trasladar a través de él su mundo interior o su concepción ideal de lo natural. Esa tendencia se mantiene durante el Realismo y serán los impresionistas quienes salgan al campo por sistema con sus pinceles, para captar los efectos de la luz sobre formas y colores en un intento desesperado por frenar el tiempo y regodearse en todos los matices sensoriales que se yuxtaponen en un solo instante de observación. Idéntico recorrido puede advertirse en el tratamiento de este motivo en la literatura. Desde ese punto, tal como vimos con ayuda de Ana Suárez Miramón (2006: 163-171), la coincidencia de pintores y escritores a la hora de priorizar la subjetividad y captar la sensación que produce la percepción fugaz del mundo sorprende a poco que se cotejen obras de uno y otro tipo realizadas en la transición del XIX al XX. Los ecos de la cultura pictórica de Llanas Aguilaniedo en *Pityusa* son significativos porque crean una red de referencias intertextuales que inspira muchas escenas donde las palabras sugieren efectos similares a los alcanzados por las artes plásticas. Cuando recordábamos a grandes trazos las características del Modernismo con el propósito de contextualizar la figura de nuestro autor, incidíamos en el interés de la nueva corriente por explorar el escurridizo campo de las sensaciones y, cuando hacíamos referencia a la singularidad de *Alma contemporánea*, nos veíamos en la necesidad de insistir de nuevo en ello. Una y otra vez en los ejemplos traídos a colación a lo largo de este trabajo, nos tropezábamos con la fuerza sugestiva de un léxico escogido por su capacidad evocadora de lo que solo se puede aprehender a través de las emociones. Esa lengua vehicula el imaginario cultural de una época, su visión del mundo (Ayala, 1996: 26)²²⁵ transportada luego artísticamente. Joaquín Entrambasaguas²²⁶ cifró ya en ello la originalidad de Llanas:

[el drama de Pityusa] pierde su fuerza ante la riqueza de las sensaciones que el autor nos describe prodigiosamente -la gran pasión modernista- desde la primera hasta la última página de la novela [. . .].

Esta posición del escritor, en que, como en *Azorín*, se posponen los elementos novelescos a los descriptivos, dando a estos una interpretación estética y no una simple valoración plástica puramente externa, sin el lirismo que los vitaliza, es realmente la acción de la novela, conforme a un concepto esencialmente modernista (1967: 1161)

El crítico subraya el predominio de descripción sobre narración como una consecuencia añadida del gusto modernista por este tipo de contenidos y, en su estudio introductorio a la

²²⁵ Para Francisco Ayala la realidad es siempre, en principio, una construcción humana e individual, fruto del empeño por dotar de sentido las percepciones de los sentidos:

la realidad, es una construcción operada dentro de nuestra conciencia a partir de la limitada experiencia de nuestros sentidos, edificio al que, mediante un esfuerzo de transcendencia totalizadora, procuramos dotar de sentido. *Cultura* se denomina el resultado de ese esfuerzo; [. . .] una creación del hombre, una realidad instalada en la conciencia colectiva dentro de un determinado ámbito cultural y sobre la base de la peculiar imagen del mundo que lo sustenta (1996: 26).

²²⁶ Quien percibió en su momento que el Modernismo del oscense era de filiación europea, como el catalán, aunque en 1907, cuando publica *Pityusa*, ya se había dejado influir por Rubén Darío (1967: 1158).

edición de la novela, defiende el tratamiento que hace Llanas del paisaje menorquín como uno de los grandes valores del libro:

Pocas veces el paisaje menorquín habrá alcanzado calidades más bellas y evocadoras que en las reiteradas y magníficas descripciones de delicado colorido y original observación, que aparecen continuamente a lo largo de la novela como un inagotable panorama sobre el que se va desarrollando esta. Basta la lectura de la obra para que el más recalitrante me dé la razón (1967: 1159)

Claro que su propuesta no daba cabida al costumbrismo o a estereotipos utópicos y de ello la acusaron críticos como Ramón M^a Tenreiro, quien denuncia su oscuridad, su complacencia en lo fantasmagórico ajena, opina, a nuestra tradición literaria²²⁷. En efecto, pese a la abundancia de textos coetáneos que incluyen o privilegian la palabra *paisaje*, alguno de sus derivados o correferentes en sus títulos y en sus respectivos discursos, el polimorfismo del espacio natural concebido por el oscense sorprende. Desde nuestro punto de vista, Llanas Aguilaniedo se distancia en *Pityusa* del tratamiento más común en la época de este tema. El nexo, por ejemplo, con Azorín -con quien el farmacéutico compartía otras inquietudes²²⁸ -que establecía Entrambasaguas se basa en el uso de la experiencia sensorial como soporte de la literaturización de la naturaleza²²⁹, y en el empleo de un estilo impresionista para vehicularla, que son constantes generacionales, como resume Zamora Vicente:

Es importante la técnica paisajística de Azorín. En él, como en los demás escritores de su generación, el paisajismo es la parte artística de su obra [. . .]. Esto es muy visible en Baroja. Unamuno desnuda sus novelas de paisaje voluntariamente, pero no puede prescindir de ese impresionismo y dedica libros especiales a tratar de sus sensaciones directas del paisaje. En Valle Inclán, la lejana melodía de las *Sonatas* se quiebra con evidentes recuerdos de Galicia y El ruedo ibérico, de cuando en cuando, tiene un fondo agreste y vivo, donde el autor habla con increíble cercanía. No digamos ya de otros escritores más alejados del momento inaugural (Machado, Miró). La viveza y galanura en la exposición de las

²²⁷ “Nada parecido a esta obra en las latinas literaturas” (citado por Joaquín Entrambasaguas, 1967: 1158).

²²⁸ Ambos coinciden en Madrid en los primeros años del XX, muestran interés por la psicología social (Azorín publica en 1899 *La sociología criminal*; *La mala vida en Madrid*, -recordamos- se publica dos años después) y son asiduos de la prensa periódica comentando la actualidad artística. Remitimos a la introducción de E. Inman Fox a su edición de *La voluntad* para obtener una visión rápida de esos primeros años del alicantino en la capital (Martínez Ruiz, 1973: 17-27). Su nombre también aparece reiteradamente en el estudio de Broto Salanova sobre nuestro autor, en el capítulo centrado en su etapa madrileña (1992: 187-276) ya que coincidían en foros y cabeceras fugaces que reunían a jóvenes modernistas de distintas sensibilidades.

²²⁹ Parece inevitable recordar las palabras de Yuste en *La voluntad*:

Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la emoción del paisaje... Es una emoción completamente, casi completamente moderna... En Francia solo data de Rousseau y Bernardino de Saint-Pierre... En España, fuera de algún poeta primitivo, yo creo que solo la ha sentido Fray Luis de León en sus *Nombres de Cristo*... Pues bien; para mí el paisaje el grado más alto del arte literario (1973: 130).

Y prosigue luego criticando una descripción de Blasco Ibáñez en *Entre naranjos* :

en esa página, a pesar del esfuerzo por expresar el color, no hay nada plástico, *tangible*... además de que un paisaje es movimiento y ruido, tanto como color, y en esta página el autor solo se ha preocupado de la pintura... No hay nada plástico en esa página, ninguno de esos pequeños detalles sugestivos, suscitadores de todo un estado de conciencia... ninguno de esos detalles que dan, ellos solos, la sensación total (1973: 131)

sensaciones hacen de estos escritores extraordinarios paisajistas. Como a los pintores impresionistas les basta una nota, un brillo, una ráfaga imprecisa para ponernos delante todo lo que se trata de describir. El salto ha sido enorme y rapidísimo (1983: 108).

Pero en el de Monóvar, el espacio (paisaje) aparece subordinado al tiempo²³⁰, lo mismo que en Unamuno o en Machado acaba por subordinarse a la historia, algo que para Mecke termina por convertirlo en representación del alma de una colectividad²³¹ con un propósito claro: ayudar a la construcción o reconstrucción de una alternativa a la nación decrepita que había tocado fondo en 1898.

Interpretar en estos términos el paisaje que con su prosa pulcra, sus descripciones entreverando constantemente la narración, su capacidad para sugerir formas sin necesidad de nombrarlas de manera directa, diseña el oscense en *Pityusa* no permite penetrar a fondo en su significado. La belleza de su estilo ha sido puesta en evidencia por la crítica que, como hace Calvo Carilla²³², lo considera precedente del de Gabriel Miró -instalado por la historiografía en una generación posterior a la suya, la novecentista-, seducido al igual que él por la plasticidad de este motivo literario; pero, desentrañar el significado que adquiere el paisaje menorquín en *Pityusa* exige, además, una reflexión sobre las funciones que se le atribuyen en el conjunto de la novela. Y reubicarlo dentro del espacio novelesco, de donde lo hemos desgajado momentáneamente para remarcar su protagonismo en el conjunto de la narración y apuntar el vínculo que por esta vía se establece entre nuestra obra y otros productos artísticos del cambio de siglo.

Ya decía Carmen Becerra que, en cualquier estudio sobre el espacio literario, es ineludible la pregunta sobre sus funciones (2002: 32). Según hemos señalado en apartados anteriores, para nosotros, tal vez haya que considerarlo -en particular si reducimos el concepto *espacio* a Menorca y su paisaje-, el mecanismo de cohesión más importante de la novela. No hay un solo capítulo en el que no haya referencia explícita a la isla: bien a través de dicha palabra -aparece en todos-, bien mediante el topónimo -aparece en siete de los

²³⁰ En ello repara, por ejemplo, Claudio Guillén:

Azorín descubre en sus páginas mejores no tanto las profundidades del espacio como la emoción del tiempo, a la vez personal e histórico; y con él las cualidades de la piedad, la resignación, el equilibrio, la vida mínima; y la invitación a ver lo que no se ve, lo que no hay, imaginando el pasado y el futuro. El subjetivismo de su postura está muy claro (1996: 81).

²³¹ Mecke propone como ejemplo de este enfoque a Antonio Machado y Miguel de Unamuno:

Lo que destaca en estas palabras [de Unamuno] es una particularidad del paisajismo de Unamuno y de algunos de sus coetáneos, y que consiste en la creación de un paisaje del alma que difiere tanto del modelo romántico como del realismo. La diferencia con respecto al romanticismo consiste en el hecho que se trata obviamente de un alma del paisaje, cuyo sujeto ya no es un observador individual, sino colectivo (2007: 71).

²³² “[En la presentación del paisaje de *Pityusa*] no se trata solo de una envidiable precisión descriptiva, sino de una extraordinaria capacidad para percibir su plasticidad, sensorialidad, polimorfismo. Habrá que esperar a las mejores novelas de Gabriel Miró para encontrar un caso semejante en nuestras letras” (1989: 108).

doce- o implícita en el amplio listado de nombres de lugares de la geografía isleña que ya consignamos. Siendo como son, además, referentes del mundo real, crean un efecto de verosimilitud favorecido por las incursiones del narrador con comentarios en presente de carácter general sobre diversos aspectos. Las descripciones paisajísticas abundan, además, en una serie de rasgos ya anotados (vegetación, luz, calor, mar, sequedad...) que se acumulan en la mente del lector y propician la consolidación de una memoria espacial sobre cuyo fondo se proyectan los episodios más significativos y se desarrollan de manera lógica los desplazamientos exigidos por el avance de la acción.

Como la trama novelesca se centra en el desarrollo de la relación entre los tres personajes principales y esta es consecuencia de las tensiones que se producen en su interior -sobre todo en el de la protagonista- y de los movimientos que realizan para liberarlas, su conducta tiene siempre implicaciones espaciales. El espacio interactúa continuamente, y con propósitos que podrían parecer en ocasiones casi contrarios, con los sujetos que lo pueblan: a veces, impulsando sus cambios; otras, refrenando sus iniciativas; las más, exacerbando su sensibilidad y propiciando en ellos una visión distorsionada de las cosas que repercute en sus acciones. Por no hablar de aquellos espacios concebidos para representar su manera de estar en el mundo o dilucidar algún pliegue de sus personalidades. Así, cabe afirmar que el espacio en *Pityusa* es también un recurso caracterizador de los personajes²³³ cuya perspectiva sobre él se nos ofrece con insistencia y, de ese modo, la sutileza de sus percepciones, reflejo de su temperamento singular.

Pero esa doble función -mecanismo de cohesión textual y caracterizador de los personajes- se le asigna al espacio en aras del objetivo que, desde nuestro punto de vista, justifica su llamativo protagonismo en la novela: canalizar un discurso ideológico que la ubica en regiones del Modernismo hispano un tanto apartadas de aquellas donde convencionalmente suelen recalar los estudios panorámicos sobre esta época. En *Pityusa* todas las piezas funcionan al unísono en una estructura que tiende a la concentración (argumento -levísimo-; personajes -pocos-; tiempo -reducido e impreciso-) y la elección de una *isla*²³⁴ como escenario básico de la acción intensifica ese efecto (sitio cerrado de extensión limitada, con una frontera natural bien marcada y difícil de franquear). Pero con el avance de la historia esa isla va a convertirse, además, en símbolo recurrente de una serie

²³³ Calvo Carilla, haciendo una traslación de lo que escribe Vicente Ramos sobre Miró, considera que en nuestra novela se da una auténtica comunión entre paisaje y personajes: “Su vorágine absorbe a los seres que la habitan; su insularidad los confina en un infierno interior; su salvaje belleza despierta en ellos un «rectismo» sensorial radicalmente nuevo en la literatura española” (1989: 108)

²³⁴ “Porción de tierra rodeada de agua por todas partes” (<http://dle.rae.es/?id=MAj2Kps>).

de significados complementarios ligados al imaginario cultural del cambio de siglo europeo, horizonte imprescindible, si nos guiamos por la senda que el propio Llanas Aguilaniedo trazó en *Alma contemporánea*, para interpretar su novelística. Solo así se explica la configuración del espacio de *Pityusa* como un espacio de espacios que dialogan entre sí sin perder nunca el vínculo con un paisaje literaturizado de varios modos en el *crescendo* emocional de la novela: desde el lirismo del comienzo hasta el extrañamiento de los capítulos finales, cuando asume como propios los discursos que suman al suyo los restantes escenarios de la historia. Esta sintonía o, si se quiere, *sinfonía* espacial -nos parece ahora más correcto emplear ese término que el de *polifonía* utilizado cuando presentábamos nuestro amago de tipología- apunta hacia, decíamos, el imaginario finisecular de la modernidad europea que ya en aquel entonces recibía el nombre de *decadentismo*.

Las relaciones entre el Modernismo y el sentimiento generalizado en toda Europa de estar en los estertores de una civilización -esencia del pensamiento decadente- son innegables, aunque se expresen de diferente modo según los autores: hay quienes se entregan de lleno a la nueva sensibilidad²³⁵ mientras otros la critican abiertamente sin ser capaces de evitar su influjo. Eso es lo que demuestra Begoña Sáez Martínez, cuyo ensayo *Las sombras del Modernismo* (2004) ofrece²³⁶ un repaso por la actitud que mantuvieron respecto a él algunas plumas muy señaladas e influyentes. Llanas Aguilaniedo se coloca en el centro de dicha polémica con su tratado de estética, que tiene a la vista el discurso de la degeneración construido por la psiquiatría conservadora del momento, alarmada, según Sáez, por las proclamas de los decadentes²³⁷. En general, el positivismo militante se puso frente a ellos,

²³⁵ Así define inicialmente Begoña Sáez la sensibilidad decadente:

Decadente puede llamarse a toda orientación espiritual de una forma de civilización que tras sus últimas expresiones, sus resultados y logros concebidos como una realidad definitivamente conquistada se repliega sobre sí misma. Decadente es la sensación de declive y cansancio, unida muchas veces a una conciencia de aristocracia y refinamiento cultural (2004: 16-17)

Inciendiando luego en que la literatura decadente en sentido estricto no arranca hasta 1880 e implica la asunción de nuevas coordenadas estéticas, una nueva visión del mundo y una nueva sensibilidad. El mito decadente podría subdividirse en mitemas como la perversión, el aburrimiento, la fascinación por el fracaso tanto físico como moral, el declive, la ruina, la mujer fatal, la renuncia al amor, la homosexualidad y la atracción que la muerte ejerce sobre el héroe. Es la complacencia en la degeneración paulatina.

²³⁶ Además de -como variables interesantes para nosotros a la hora de interpretarlo- un recorrido por la historia de este movimiento de vida breve en su Francia originaria, pero con prolongada huella en el resto de Europa (21-38); y su ensamblaje con el Modernismo en España, de acuerdo con la opinión más extendida al respecto en la crítica actual (99-106).

²³⁷ Así, con el envoltorio de los textos clínicos, se establece una tipología del individuo degenerado, se enuncian sus síntomas y se plantea una terapia higienista, especialmente apta para el artista finisecular dado que en ese grupo la incidencia de semejante patología era notoria. *Degeneración* recibe una valoración rotunda por parte de Begoña Sáez quien resume su contenido de la siguiente forma:

De un lado, el burgués con su sistema de valores culturales dado por legítimo e incluso por natural o «normal» (normativo); de otro, el artista con su nuevo arte subjetivo y simbólico, auténtica reacción a esa concepción positivista del mundo que percibía como caduca; una concepción, que defensores en nombre

pero el farmacéutico²³⁸, concedor de las tesis de Nordau, fue más allá en su exitoso estudio y, como comentábamos arriba, elaboró una salida regeneradora para el panorama que ofrecía el arte de su tiempo: el *emotivismo*. Sea como fuere, el hecho es que la novelística de nuestro autor, en la medida en que supone la aplicación práctica de sus propios postulados estéticos, ha de recoger de una u otra forma esa controversia y *Pityusa*, como explica Alba del Pozo en su estudio introductorio a la edición del libro, lo hace sin ambages en todos los niveles de su escritura (en Llanas Aguilaniedo 2014b: xvii-xxxviii).

En lo que concierne al espacio, creemos que el debate intelectual abierto en toda Europa a propósito de la sensibilidad decadente se traduce en la contraposición básica *Natura vs Artificio* desgranada a lo largo del relato, tal como apuntamos en páginas anteriores. Esa dialéctica justifica la tensión continua entre el espacio básico y presente de la acción (Menorca) y el evocado o recordado del pasado (París), trasunto del conflicto permanente de los personajes -en particular el de la joven protagonista- en torno a las vías para huir del *ennui* que los define como criaturas degeneradas que son. Así, los espacios abiertos admiten una distinción inicial: del lado de la naturaleza se coloca -no puede ser de otra forma- el paisaje isleño; del lado de lo artificial, la ciudad -París, en primer término ya que los enclaves urbanizados de la isla no tienen relieve alguno en la novela-. Los interiores prolongan esta dicotomía: asociados a la naturaleza, como una extensión de las cualidades del paisaje menorquín, las viviendas de los campesinos; proyección de un mundo artificial creado para satisfacer la exquisita sensibilidad burguesa, la casa de Tinny y la de Nikko, adaptada por él y por Pityusa a los dictados de la moda parisina; y el mundo en movimiento que genera la pasión cosmopolita auxiliada por los modernos medios de locomoción, capaces de acercar lugares remotos que simbolizan un nuevo concepto de lo ideal. En tiempos de un gran desarrollo tecnológico, de un auge inédito del maquinismo, no resulta irrelevante, por ejemplo, la presentación del tren como microcosmos que permite la coincidencia de una diversidad de individuos cuyo encuentro sería difícil sin su concurso.

de la moral como Nordau -para quien el arte debía ser moral, producir efectos estéticos agradables y sentimientos elevados-, trataban de preservar a toda costa, mediante discursos de odio y aversión que propugnaban una actitud social condenatoria y hasta represiva (2004: 90).

²³⁸ Tenía en mente el alegato de su mentor, Pompeyo Gener, difundido bajo el título *Literaturas malsanas*, que sirvió de base para una línea de pensamiento contraria a la nueva modernidad y que seguía muy de cerca a Nordau aunque quería salvaguardar a Nietzsche de las suspicacias que aquel también había mostrado sobre él (Sáez Martínez, 2004: 91-92).

La cosmovisión decadente prefiere lo artificial de forma sistemática sobre lo natural²³⁹ y manifiesta un desprecio antirromántico por la naturaleza que acarrea el rechazo del supuesto clásico del arte como mimesis para defender la preponderancia del artificio²⁴⁰. La exaltación máxima de lo artificial en nuestra novela se produce en los episodios de las dos fiestas que marcan sendos hitos en la evolución de la joven ibicenca como personaje: la exageración de los trazos alcanza tintes expresionistas en la última de ellas envuelta en una atmósfera onírica propiciada por la deformación hiperbólica de los perfiles de todos los objetos que configuran el espacio (hombres y cosas) provocando la sustitución continua de la humanidad de las personas por una nueva e inquietante condición animalesca responsable en buena medida de la perturbación sensorial que dobliga a la muchacha²⁴¹.

La lectura del *Pityusa* a través del espacio que proponíamos desde el título de nuestra monografía debe reparar, llegados a este punto, en cuál es el mensaje soterrado que el farmacéutico-novelistas, imbuido a través de su contacto con las últimas tendencias del arte y del pensamiento científico mediante el acceso directo a las fuentes o a la polémica que generaban en los medios periodísticos, vehicula a través de la poliédrica configuración espacial de su novela. Alba del Pozo defiende la existencia en ella de un subtexto que convierte a Menorca en exponente de la decadencia, de la imposibilidad de un progreso real en un contexto marcado por sus condicionantes medioambientales -tal como lo veía la psicología social del momento- incompatibles con el espíritu activo y dinámico que debe propiciarlos y concluye:

A pesar de la abundancia de términos técnicos del mundo de la botánica, el texto presenta una naturaleza estilizada, que colapsa los discursos científicos de los que bebe la trama, ya que incide en lo imposible de un conocimiento objetivo sobre lo natural. Es más, lleva a cabo una operación inversa, puesto que la categoría de «naturaleza» se revela como un constructo de la mirada del observador, y no como un objeto estable que espera a ser clasificado.

La novela desarrolla así una mirada sobre el paisaje, que ya se trazaba, desde el naturalismo, como sensual, amenazante y femenino. Sin embargo, las leyes naturalistas de la herencia y el ambiente se transforman en el decadentismo, y concretamente en *Pityusa*, en la construcción de una naturaleza mórbida [. . .] representada por la isla menorquina. De este modo lo natural deja de ser el lugar de anclaje de las verdades científicas [. . .]

²³⁹ De nuevo Begoña Sáez desarrolla esta idea poniendo como ejemplo extremo una de las obras de cabecera de la literatura decadente, *À Rebours*, de Huysmans, cuyo protagonista, Des Esseintes, representaría una visión destructiva de la relación hombre/naturaleza, decantándose siempre por todo aquello que contradice a lo natural (2004: 33).

²⁴⁰ En palabras de Sáez:

En la mayoría de los decadentes hallamos un desprecio antirromántico de la belleza del paisaje natural, claramente expuesto en *À Rebours*, y de todas las formas de la naturaleza que se expresa en múltiples niveles: frente al paisaje del campo, la decoración artificial; frente a la mujer natural, la mujer sofisticada y ensalzada por el maquillaje; frente a las formas naturales del amor, las perversiones sexuales (2004: 57).

²⁴¹ Los rasgos heterotópicos que veíamos en estos escenarios están vinculados, pues, con su carácter marcadamente artificial, del mismo modo que los jardines suponían una transformación artificiosa de la naturaleza de acuerdo con una visión idílico-utópica que la modernidad había ido conformando de ella.

Este marco resulta imprescindible a la hora de abordar los personajes. Aunque la ciencia usaba la naturaleza y la biología como la gran justificación de las diferencias sexuales, la mirada decadente revela que, en realidad, es el lugar donde se desarticulan [. . .]. Menorca, por lo tanto, se constituye como un contexto productor de identidades patológicas y artificiales, anulando en última instancia este tipo de oposiciones (en Llanas Aguilianedo, 2014b: xix-xx).

No obstante, pensamos, que el sentido último del libro debe buscarse en su desenlace, con la huida de la protagonista²⁴² que sugiere su victoria sobre el entorno atávico que engulle, sin embargo, de un modo u otro, a Nikko y Tinny. Asesinando a este último arruina su proyecto de transformarla en un ser artificial, pero también el autoproyecto de vida que el viejo seductor se había trazado al alejarse de su lugar de origen y adoptar la personalidad moderna, cosmopolita, de gustos refinados con que la había seducido. Pityusa huye rumbo a París. No sabemos si logrará, al fin, ese ansiado triunfo en la sociedad galante que busca desde su primer abandono de la tierra que la vio nacer. En su propio nombre arrastra la condena a permanecer ligada a su recuerdo y a la memoria de los episodios que la convirtieron en la heroína finisecular que Llanas nos presenta, la memoria, por cierto, de antiguos espacios convertidos en símbolos inolvidables.

Muchos aspectos relacionados con el tratamiento y el sentido del espacio en esta novela han quedado pendientes de revisión o de un análisis más detenido y minucioso: el estudio pausado de la incidencia de la focalización en su manera de presentarlo; la cuestión del estilo, que optimiza la plasticidad del léxico mediante el cual se canaliza la emoción sensorial que produce su contacto; la tipología de escenarios susceptibles de ser clasificados, agrupados o contrastados mediante criterios más rigurosos de los que hemos empleado y su funcionalidad.... Sin embargo creemos que, como expresábamos en la presentación de nuestra propuesta, leer *Pityusa* desde este enfoque enriquece considerablemente la interpretación global del texto y avala la reivindicación más reciente de Llanas como magnífico exponente de los vínculos entre nuestro Modernismo y la cultura europea del cambio de siglo. Además, la lectura de sus tres novelas evidencia una evolución considerable en el tratamiento del espacio, que aquí no hemos podido abordar: su presentación es cada vez más compleja y su significado en el engranaje conceptual de los textos también. El estudio comparado de las tres desde esa perspectiva reforzaría los argumentos de quienes defienden su compromiso con una nueva modernidad, superadora de la crisis finisecular a

²⁴² Para Calvo Carilla Pityusa es el único personaje que se salva de la fuerza destructora de la naturaleza isleña gracias a que mantiene [. . .] la inocencia de su infancia ibicenca” (1989: 109).

partir del análisis riguroso, asentado en el conocimiento científico, de sus causas y sintomatología, antes de prescribir el arte emotivo como única terapia para corregirlas.

Con estas palabras resume Broto Salanova el valor de esta obra en el conjunto de la producción del oscense y la validación a través de ella del emotivismo, clave de su originalidad en el variopinto panorama de la literatura modernista:

Si horrorosa en su pretendida sinceridad llega a resultar la trama de esta novela, su expresión, en cambio, tiene la delicadeza de un arte que quiere ser superior, dignificante y elevado; la amoralidad contemporánea recibe aquí un tratamiento ético sin más que la observación fidedigna del natural traducida a emociones estéticas de la mayor idealidad. Pocas novelas lo consiguen como estas páginas de sorprendente belleza en la pintura de miserias humanas. Buscaba Llanas reducir la realidad a una línea de pura abstracción universal, como parte de su teoría emotivista; abstracción que aleje de la crudeza y de la imperfecta inmediatez material, que acerque a la armonía y a lo pedagógico por sí. Y puede decirse que, en su intención neoplatónica, lo consigue plenamente. Se trata sin duda de la mejor de sus novelas, de la más atractiva además para quienes, lejos de los secretos psicofisiológicos, estén gustosos no obstante de sentir la profundidad de un paisaje y de unas pasiones humanas (1992: 371).

Consideramos que pueden ser una buena síntesis de los méritos de *Pityusa* y de su autor para afianzar de una vez su posición en el relato histórico de nuestras letras contemporáneas.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, “Territorios, parajes y contornos literarios: aproximación teórica al espacio en la narrativa actual” en CELMA VALERO, María Pilar y GONZÁLEZ, José Ramón (eds.), *Lugares de ficción: La construcción del espacio en la narrativa actual*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.
- AYALA, Francisco, “El paisaje y la invención de la realidad”, *Actas del X simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, 26-30.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa: Una introducción a la Narratología*, Madrid, Cátedra, 2009.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen, “Aproximación ao estudio do espacio; o espacio literario e o espacio filmico”, *Boletín galego de literatura*, 27, (2002), 25-38.
- BEN AHMED, Karima Hajjaj, *Oriente en la crónica de viajes: el modernismo de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)*, (tesis doctoral), UCM, 2002, accesible *on line* en <http://eprints.ucm.es/3380/1/T20105.pdf>.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Teoría general de la novela: Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos 1985.
- BROTO SALANOVA, Justo, *Un olvidado: José M^a Llanas Aguilaniedo*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1992.
- CALVO CARILLA, José Luis, *El modernismo literario en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C), 1989.
- , “Alma contemporánea: una estética de la modernidad”, *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 15, (1990), 33-52.
- , “La heroína modernista (la mujer finisecular en las novelas de Llanas Aguilaniedo)”, *Anales de Literatura Española*, nº 8, (1992), 25-35, accesible *on line* <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-herona-modernista-la-mujer-finisecular-en-las-novelas-de-llanas-aguilaniedo-0/> [última consulta: 16 de julio de 2017]
- CAMPS, Assumpta, *La recepció de Gabriele D’Annunzio a Catalunya. Traduccions i textos inèdits*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1999.
- CARESANI, Rodrigo Javier, “El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44, (2015), 137-189, accesible *on line*

<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/51511> [última consulta: 4 de junio de 2017]

CEBRIÁN MARTÍNEZ, Gloria, *Pintura y literatura en la obra de Llanas Aguilaniedo*, (tesis doctoral inédita), UNED, 2010.

CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.

CHÁVARRI, Eduardo L., “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular”, en LITVAK, Lily (ed.), *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975, 21-27.

DARÍO, Rubén, *España contemporánea*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1901.

-----, “De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes”, en *El modernismo y otros textos críticos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, accesible on line http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-modernismo-y-otros-textos-crticos-0/html/fee0d3b4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_2_

-----, *Azul.... Cantos de vida y esperanza*, edición de José M^a MARTÍNEZ, Madrid, Cátedra, 2014.

ENRÍQUEZ ARANDA, María Mercedes, “La literatura comparada y los estudios sobre la traducción: hacia nuevas vías de investigación”, *Tonos. Revista electrónica de Estudios Filológicos*, 20, (Diciembre 2010), accesible on line https://www.um.es/tonosdigital/znum20/secciones/tritonos-3-literatura_comparada_y_traducccion.htm

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (ed.), *Las mejores novelas contemporáneas* (tomo III), Barcelona, Planeta, 1967.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M^a Amelia, “La *evidentia* retórica como recurso interdiscursivo para un análisis comparado: oratoria, literatura y espectáculo” en ALEMANY FERRER, Rafael y CHICO RICO, Francisco (coords.), *Literatura i spectacle=Literatura y espectáculo*, Alicante, Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones: Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012, 203-214.

FILINICH, María Isabel, “La puesta en perspectiva”, *Moderna språk*, 107-2, (2013), 74-89.

FOUCAULT, Michel, *El cuerpo utópico. Las heterotopias*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC, 2010.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 2008.

GENETTE, Gérard, “Discours du récit. Essai de méthode” en *Figures III*, Paris, Du Seuil, 1972.

-----, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, Susana, *Introducción a la literatura comparada*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Cristóbal, “La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas”, *Lenguaje y Textos*, 21, (2003), 115-127.

GUILLÉN, Claudio, “El hombre invisible. Paisaje y literatura en el siglo XIX”, *Actas del X simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, 67-83.

-----, *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.

GULLÓN, Germán, “Espacio intermedial en las letras españolas circa 1900: del paradigma crítico romántico al postrealista” en MATZAT, Wolfgang (ed.), *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*, Madrid, Iberoamericana/ Frankfurt, Vervuet, 2007, 219-237.

GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1971.

-----, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (ed.), *Artículos periodísticos (1900-1998)*, Madrid, Castalia, 1999.

GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel, “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento”, *Signa*, 3, (1994), 139-156.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, edición de Jorge Urrutia, Madrid, Visor Libros, 1999.

JUAN GINÉS, Luis Javier de, *El espacio en la novela española contemporánea*. Tesis presentada en la UCM, (2004) y accesible *on line* <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fl/ucm-t28007.pdf>

KLOSINSKA-NACHIN, Agnieszka, “El jardín de los modernistas: entre el simbolismo y la ironía”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, (2015), 189-204.

KRISTEVA, Julia, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974.

LAUSBERG, Heinrich, *Manual de Retórica Literaria* (3 vols.), Madrid, Gredos, 1975.

LITVAK, Lily, “Exotismo del Oriente musulmán fin de siglo”, *Awraq. Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, nº extra 1, (1990), 73-103.

-----, “El jardín abandonado. El tema del viejo parque en pintura y literatura”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 13, (2000), 485-507

LLANAS AGUILANIEDO, José María, “Eva futura”, *Juventud*, 1, (1901) accesible *on line*
<http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0003695629&s=0&lang=es>
[última consulta: 17 de julio de 2017]

-----, “La cultura prehistórica. Talayots y las grandes
piedras antiguas de Menorca”, *Por esos mundos*, 120, (1905), 3-15, accesible *on line*
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003126006&search=&lang=es>
[última consulta: 24 de julio de 2017]

-----, “Flirtation”, *Por esos mundos*, 150, (1907), 59-61,
accesible *on line*
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003146474&search=&lang=es>
[última consulta: 24 de julio de 2017]

-----, *Alma contemporánea. Estudio de estética*, edición
de Justo Broto Salanova, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.

-----, *Del jardín del amor*, edición de José Luis Calvo
Carilla, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002.

-----, *Navegar pintoresco*, edición crítica de Isabel
Clúa, Doral, Stockero, 2014a

-----, *Pityusa*, edición crítica de Alba del Pozó García,
Doral, Stockero, 2014b

LLOPESA, Ricardo, «Orientalismo y modernismo», *Anales de Literatura
Hispanoamericana*, volumen 25, (1996), 171-179, accesible *on line*
<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9696110171A/23201>
[última consulta: 7 de agosto de 2017]

LÓPEZ CASANOVA, Arcadio y ALONSO, Eduardo, *Poesía y novela: Teoría, método de
análisis y práctica textual*, Valencia, Editorial Bello, 1982.

LOTMAN, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata*, Madrid, Cátedra, 1981.

MARTÍNEZ RUIZ, José, *La voluntad*, edición de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1973.

MATORÉ, Georges, *L'espace humain*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1976.

MECKE, Jochen, “Del 'paisaje del alma' al 'alma del paisaje': paisajismo en el discurso
literario del 98” en MATZAT, Wolfgang (ed.), *Espacios y discursos en la novela
española del realismo a la actualidad*, Madrid, Iberoamericana/ Frankfurt, Vervuet,
2007, 53-81.

- MIRÓ, Emilio, “Antonio Azorín y algunos de sus hermanos novecentistas” en VILLANUEVA, Darío (ed.), *La novela lírica*, I, Madrid, Taurus, 1983, 92-97.
- NOMO NGAMBA AMOUGOU, Monique, «Intertextualidad, influencia, recepción, traducción y análisis comparativo», *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 17, (2009), accesible *on line* en <http://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-14-intertextualidadycomparatismo.htm> [última consulta: 13 de abril de 2017].
- NORDAU, Max, *Degeneración*, Madrid, Sáenz de Jubera y Hermanos, 1902.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México D.F, Siglo XXI editores, 2001.
- POE, Edgar Allan, *Narraciones extraordinarias*, Madrid, Valdemar, 2000.
- POZO GARCÍA, Alba del, “Refinada histeria: el cuerpo femenino en *Pityusa* (1907) de José M^a Llanas Aguilaniedo, en FALCONÍ, Diego y ACEDO, Noemí (eds.), *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, Barcelona, UOC Ed., 2011, 325-336.
- , “El alma de la modernidad: los artículos inéditos de José María Llanas Aguilaniedo”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 4, (2013a), 137-156.
- , “Degeneración, tienes nombre de mujer: género y enfermedad en la cultura del fin de siglo XIX-XX”, *Lectora. Revista de dones y textualitat*, 19, (2013b), 137-151.
- , *Género y enfermedad en la literatura española del fin de siglo XIX-XX*. Tesis presentada en la UAB, (2013c), y accesible *on line* en <http://www.tdx.cat/handle/10803/120197>.
- , “Patología, escritura y género en el fin de siglo: *Alma contemporánea y Manual del perfecto enfermo*”, *Revista chilena de Literatura*, n^o 90, (2015) 245-273, accesible *on line* http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952015000200011&lng=es&nrm=iso&tlng=es [última consulta: 17 de julio de 2017]
- ROMERO TOBAR, Leonardo, “Dibujos y pinturas en álbumes del siglo XIX: Una variedad del *ut pictura poesis*”, *Príncipe de Viana. Anejo*, 18, (2000), 331-342, accesible *on line* en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1281057> [última consulta: 5 de junio de 2017].
- SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña, *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2004.
- SCHULMAN, Iván A., “Rubén Darío: pintor” en OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío (ed.), *Rubén Darío en su laberinto*, Madrid, Verbum, 2013, 23-32.

- SERNA, Ricardo, "El Modernismo, un fenómeno amplio", *Archivo de Filología Aragonesa*, 68, (2112), 177-184.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2006.
- VALLE-INCLÁN, Ramón M^a del, "Modernismo", en LITVAK, Lily (ed.), *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975, 17-19.
- VILLANUEVA, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Editorial Bello, 1977.
- , *La lectura crítica de la novela*, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones da Universidade de Santiago de Compostela, 1988.
- , "Poética comparada", *Revista de Filología Francesa*, 8, (1995), 191-195.
- , "Literatura Comparada y *World Literature* ante la globalización", *Cadernos de Literatura Comparada*, 30, (Junio 2014), 477-502, accesible *on line* <http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/viewFile/320/300> [última consulta: 12 de abril de 2017]
- , "Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22, (2014), 185-193.
- WEISGERBER, Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1978.
- WEISSTEIN, Ulrich, *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Planeta, 1975.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, "Una novela de 1902" en VILLANUEVA, Darío (ed.), *La novela lírica*, I, Madrid, Taurus, 1983, 98-110