

El paisaje y las referencias cultas en *La playa de los locos* de Elena Soriano

Maja Zovko
University of Zagreb, Croacia

Abstract This article focuses on the work of the insufficiently known writer Elena Soriano and more specifically on her novel *La playa de los locos*. The main objective is to analyse the cultured references present in the work, both from Judeo-Christianity and from classical culture or other literary texts. Likewise, the allusions to the famous fairy tales present in the novel have been studied. Given the disavowal of the publication of the novel by censors, the first part of this paper explains the context surrounding its publication and its repercussions on the author's career.

Keywords Spanish postwar literature. Elena Soriano. Cultured references. Landscape. Intimism. Censorship.

Índice 1 Introducción. – 2 *La playa de los locos* en el contexto de la censura y de la labor literaria de Elena Soriano. – 3 Las referencias cultas y la multiplicidad de su interpretación. – 4 El paisaje y el intimismo. – 5 Breves reflexiones finales.



Peer review

Submitted 2023-07-27
Accepted 2023-10-24
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Zovko | 4.0



Citation Zovko, M. (2023). "El paisaje y las referencias cultas en *La playa de los locos* de Elena Soriano". *Rassegna iberistica*, 120, 183-200.

1 Introducción

Sean adelfas, rosas o violetas,
ebúrneos lirios o amapolas leves,
las que acompañan tu sueño de esta hora,
son esas páginas por tu mano escritas,
las flores que conforman tu corona.

Clara Janés

Estos versos pertenecientes al poema de Clara Janés «Ofrenda de amor» (Janés 2001, 59), dedicado *in memoriam* a Elena Soriano, encierran la esencia de la labor literaria de esta polifacética autora, su capacidad de escribir con los cinco sentidos, así como su aguda sensibilidad hacia la naturaleza y el ser humano. Mediante la identificación de las flores de su corona con la ofrenda y el testimonio de su amor cuando ella, «por el hado perseguida» (Janés 2001, 59), cambió su oscura sombra en luz, la segunda parte del poema revela la constancia e incondicional entrega de Elena Soriano a la escritura y su infinita disposición de luchar por ella. Los versos finales referidos a su «entrega victoriosa» (Janés 2001, 59) son signo de admiración y hacen homenaje a su labor literaria, al tiempo que sirven para iluminar de modo introductorio a esta autora, cuya obra ofrece gran variedad de aspectos todavía por investigar.

El propósito de este artículo es analizar las referencias cultas, así como la representación del paisaje en la primera novela de su trilogía *Mujer y hombre*, titulada *La playa de los locos*¹. Partiendo de las anteriores publicaciones sobre la narrativa de Elena Soriano, algunas de ellas pioneras como es el caso de los textos de Concha Alborg, Biruté Ciplijauskaitė o María de la Paz Cepedello Moreno, entre otros, el objetivo es proporcionar aportaciones nuevas a los estudios de la obra de esta autora mediante el minucioso examen de la intrínseca relación entre los elementos clásicos, bíblicos y literarios; la naturaleza, descrita en clave de una poética sumamente intimista llena de lirismo, y los sentimientos. Siendo el conflicto interior del personaje femenino la vértebra de la novela, esta investigación escudriña en el papel que desempeñan los aspectos anteriormente mencionados, así como en su carga simbólica a la hora de retratar, y problematizar, la escisión que siente la protagonista entre lo emocional y lo intelectual, lo instintivo y lo racional, entre el deseo y la educación. Los trabajos de Simone de Beauvoir, referentes a los cuentos de hadas y la mujer, así como los de Antonio Garrido Domínguez y Mieke Bal, en aspectos como el tratamiento del espacio en la novela, entre otros, han servido de la base para llevar a cabo este análisis.

¹ La presencia de los elementos clásicos en la obra de Elena Soriano ha sido analizada, pero a través de la tercera parte de la trilogía, titulada *Medea*. Cf. Castro Jiménez 2010; López López 2002.

Debido a las difíciles circunstancias en torno a la publicación de esta novela, censurada en el franquismo y crucial en la trayectoria literaria de Elena Soriano, se ha considerado necesario en el primer capítulo del presente trabajo ofrecer una contextualización al respecto, mediante los informes de los censores y la carta de la autora y su editor dirigida a la Inspección de los Libros, con el fin de conseguir la autorización de la novela. Estos documentos son incluidos en este artículo no solamente con el fin explicativo de la situación política y sus repercusiones en la literatura y, más concretamente, en la carrera de Elena Soriano, sino porque, dadas sus referencias tanto al valor literario y el estilo de la escritora, como a los puntos considerados por los censores como discutibles y reprobables, son también reveladores para el análisis de las referencias cultas, del paisaje y de su función en la novela.

2 ***La playa de los locos* en el contexto de la censura y de la labor literaria de Elena Soriano**

La trayectoria literaria de Elena Soriano, iniciada con la publicación de la novela *Caza menor* en el año 1951, por la que obtuvo un considerable reconocimiento, quedó truncada al ser prohibida en 1954 *La playa de los locos*, la primera novela de la trilogía *Mujer y hombre* que integra también *Espejismos* y *Medea*. Ella misma explica este doloroso suceso en el prólogo de la segunda edición de la trilogía titulado «Treinta años después», que vio la luz a mediados de los años ochenta del siglo pasado:

Pues bien, mi novela *La playa de los locos* jamás consiguió la tarjeta de autorización para imprimirse legalmente. Fue rechazada en su totalidad, de principio a fin, a pesar de que recurrí a todos los medios a mi alcance por salvarla, [...], a lo largo de casi un año; mientras, en mí se formaba y crecía un ‘complejo’ de culpabilidad, de humillación, de persecución y de impotencia, realmente kafkiano. (Soriano 1986, 8)

Su editor, Saturnino Calleja, y ella, con el deseo de presentar la novela censurada en la Feria del Libro de 1955 y confiados por el permiso verbal de Florentino Pérez Embid, Director General de Prensa, decidieron imprimir la tirada completa de *La playa de los locos*. Sin embargo, su publicación, difusión y venta en toda España fueron prohibidas definitivamente (Soriano 1986, 8). Después de tirar varios centenares de pliegos de guarda del libro, para hacer constar que su edición no era venal, explica la autora, enviaron ejemplares del mismo a los amigos y a algunos estudiosos que hicieron excelentes críticas de él (Soriano 1986, 9). Según sus noticias fidedignas, la Inspección

de Libros la castigó con la decisión de no autorizar la publicación de ningún otro libro con su firma, lo que explica, en cierto modo, considera la novelista, su larga abstención profesional (Soriano 1986, 9).

Los informes de censura dan a entender, por un lado, que la novela está correctamente escrita, se destaca «el talento literario de la autora, que es innegable y positivo» (AGA 21/10841, expediente 5674-54), pero, por el otro, la novela es calificada recusable en todos los aspectos y su argumento es definido como pecaminoso, vulgar, con «páginas directamente sensuales» (AGA 21/10841, expediente 5674-54).

La prohibición de *La playa de los locos* repercutió en toda la trilogía y, en palabras de Elena Soriano, anuló sus perspectivas comerciales y su incipiente actividad novelística (Soriano 1986, 9), sumiéndola, además, en una profunda depresión de la que se recuperará al proclamarse la Ley de Imprenta en 1966 y al fundar y dirigir su propia revista literaria, *El Urogallo* (1969-1976). Josefina Aldecoa describe la publicación de la revista *El Urogallo* como «un acontecimiento cultural en un momento en que la vida intelectual del país sufría aún las carencias de la interminable posguerra» (2001, 17). Repasar la colección de *El Urogallo*, según Pedro Altares, produce auténtico estupor, ya que casi no existe un escritor importante en lengua española de su tiempo, los escritores del exilio incluidos, que no esté presente en sus páginas (2001, 23). El texto que figura en la contraportada sin firma de cada número de la revista desde 1969 hasta 1975, nos da la clave del empeño literario de Elena Soriano.

El urogallo es ave rara de la fauna septentrional, que vive solitario en algunos bosques umbrosos de occidente. No vuela alto ni luce plumaje de vistosos colores ni su canto es pertinaz, agudo, dulce o halagüeño a los oídos como el de tantos pájaros triunfales: más bien es un canto áspero y grave, brotado de su ser únicamente por amoroso celo y que, al delatar su presencia a los cazadores, puede hacerle morir. Consciente del mismo riesgo, *El Urogallo* literario sólo canta por celo intelectual. (Soriano 1994, 103)

Y justamente este celo intelectual, a contracorriente, hizo que la voz de Elena Soriano luchase por no ser silenciada y olvidada. Treinta años después de la prohibición de la novela, la autora decide publicar la trilogía en su versión íntegra

sin la menor modificación de fondo ni de forma en el argumento, el estilo y el lenguaje, o sea, con todo su ‘sabor de la época’, posiblemente anacrónico para ciertos lectores, sobre todo, los más jóvenes. (Soriano 1986, 10)

La vocación literaria de Elena Soriano, su entrega a la reflexión y al estudio de clásicos y coetáneos, así como su capacidad para recono-

cer los problemas existentes de su época (Soler Arteaga 2015, 1561) confluyen en un amplio abanico de temas relativos a los espacios de la intimidad de la mujer en su obra. Como la autora destaca en el ya mencionado prólogo, son los temas a los que no renunciaría si volviera a escribir la novela, pero utilizaría un vocabulario actual y un estilo literario menos «brillante». Entre ellos se encuentran

la ciega fe en el futuro, el goce sensual de la naturaleza, el imperio de los sentidos, la lucha entre el instinto y la razón, [...] la educación sentimental, [...], el tabú de la virginidad femenina, el racionalismo extremo, [...] la nostalgia del paraíso perdido, [...] y otras muchas cosas. (Soriano 1986, 10-1)

Estos son los asuntos que afloran y se abordan en las referencias cultas presentes en la novela y en la narrativización del espacio natural de un pueblo costeño, lugar de acontecimientos y de reminiscencias descritas en esta novela.

3 Las referencias cultas y la multiplicidad de su interpretación

La playa de los locos relata la vuelta de una mujer a una localidad en la costa del Norte de España² con el fin de reencontrarse, diecinueve años después, con el escenario de un breve amor con un joven durante sus vacaciones poco después de que ella aprobara las oposiciones. La novela está concebida como una carta imaginaria, dirigida a este joven del que no había sabido nada a lo largo de todo ese tiempo. La misiva combina las reminiscencias de aquel verano y las reflexiones desde el presente del relato. Se trata de una novela casi sin acción y de corte intimista en la que el paisaje ocupa el primer plano junto al mundo interior de la protagonista, que es a la vez narradora homodiegética. Ella, al principio de su confesión, expresa que todo lo relacionado con aquel verano fugaz ha conservado una completa y maravillosa vigencia; no sólo los más mínimos detalles del ambiente y de los hechos, los rasgos y colores de las cosas, sino sus costumbres, sus gustos y preferencias: «hasta el vicio de las citas cultas, el cerebralismo amoroso, el lirismo sensualista y las sonatas de Beethoven» (Soriano 1986, 15-6). Así, junto a los recuerdos, los momentos vividos y las ensoñaciones amorosas, los motivos clásicos, judeocristianos o literarios también se incorporan en la descripción del espacio pasado por el tamiz del mundo interior de la narradora.

² Según palabras de Elena Soriano, es una playa del pueblo cántabro de Suances que la inspiró para esta historia de amor (Soriano 1986, 10).

Los versos del poema de Vicente Aleixandre «Mar del paraíso», pertenecientes al epígrafe de la novela, anuncian uno de los motivos bíblicos prominentes de la obra. La «nostalgia del paraíso perdido» es uno de los temas destacados por la misma autora (Soriano 1986, 11). El tiempo sin tiempo del paraíso perdido es mítico, sugiere Luz Aurora Pimentel en su obra *El espacio en la ficción*, «porque la imaginación, la nostalgia y el deseo lo han moldeado a su imagen y semejanza; porque han hecho de él un pasado *monolítico, absoluto* [...]» (2016, 155). La supuestamente intacta memoria a la que se refiere la narradora de Elena Soriano es continuamente alimentada por la necesidad de mantener vivo el recuerdo de ese primer amor en el que la naturaleza es una parte constituyente. Si el paisaje descrito representa el paraíso perdido, la pareja formada por la narradora y el joven con el que compartió apenas veinte días de aquel lejano verano, vividos en plena sintonía con la naturaleza, reencarnan la primera pareja, que, sin embargo, está condicionada por los códigos sociales de su tiempo:

Tenías mi mano izquierda entre las tuyas: formábamos ya la perfecta paradisíaca imagen de la pareja enamorada. Sin embargo, seguíamos cumpliendo los trámites convencionales, seguíamos fingiendo frialdad y formas educadas. (Soriano 1986, 47)

La serpiente, el símbolo bíblico relacionado con la primera pareja, aparece dos veces en la novela, siempre previamente al encuentro de los jóvenes. En la primera ocasión, se alude al peligro en la naturaleza —una culebra se deslizó a pocos metros de la protagonista con un sapillo entre los dientes— (Soriano 1986, 57), pero con simbología premonitoria, ya que después se produce el primer beso de la pareja. Más adelante, la referencia a la serpiente se concretiza en la metáfora de la tentación amorosa mediante la frase «la serpiente se ocultaba entre la hierba» (67), proveniente de la *Égloga Tercera* de Virgilio, que, según explica Izquierdo Izquierdo «se basa en la condición engañosa de todo lo que se muestra a los sentidos, lo cual, si bien puede parecer placentero y beneficioso, puede resultar pernicioso» (1993, 266). El peligro en la novela de Elena Soriano se contempla en relación con la devastación emocional de la protagonista a raíz de la separación final del joven y de los posteriores años vividos en la soledad y los recuerdos.

Mediante la referencia al amor entre Dafnis y Cloe, personajes de la obra pastoril del escritor griego Longo del siglo II, se introduce el tema del «tabú de la virginidad», resaltado por la autora en el mencionado «Prólogo» (Soriano 1986, 11). La narradora, desde la distancia temporal, constata: «¡Veía en ti un candoroso Dafnis y no podía ser una Cloe!» (Soriano 1986, 67). Según Juan Valera, traductor de esta novela al castellano, «en *Dafnis y Cloe* la Naturaleza está viva,

cuando no hondamente sentida y pintada» (Valera 1999). Además del paisaje, como marco idóneo de amor, el sensualismo, aunque con diferente grado de presencia, es otro punto de conexión entre el texto de Longo y de Soriano. Juan Valera se siente en obligación de defender de alguna manera «el realismo de sus escenas amorosas, y la libertad, que raya en licencia, con que algunas están escritas» (1999). En la novela de Soriano, sin embargo, no podemos hablar del realismo en las alusiones amorosas, ya que el acercamiento físico de la pareja está muy limitado. La protagonista narradora, en su continua lucha entre el intelecto y las normas sociales, por un lado, y sus ansias de libertad, por el otro, se siente incapaz de seguir sus impulsos. Su «carga de teorías» (Soriano 1986, 68) son, según ella, «altas murallas» (Soriano 1986, 68) que la frenan. En los intentos de la autora y su editor de conseguir la autorización de la publicación de *La playa de los locos* intentan justificar, en una carta conjunta, que el libro está escrito en consonancia con los principios propagados en la época:

«LA PLAYA DE LOS LOCOS» no es una novela erótica —aunque se base en un recuerdo de amor— sino una novela cerebral donde se plantean los problemas muy importantes en la sociedad contemporánea: el de la educación femenina liberal, intelectualista y escéptica y el de las peligrosas relaciones principales entre los dos sexos, tan libres y descuidadas en las costumbres actuales. (AGA 21/10841, expediente 5674-54)

Alegan, además, en defensa del libro, que el eje central de la novela es el conflicto interior. La protagonista encarna el dolor humano por las posibilidades juveniles perdidas, detallan Soriano y Callejo y ponen de relieve su conflicto surgido «entre las teorías audaces y la práctica vital, entre la doctrina y la sangre, entre la soberbia y el sentimiento. (AGA 21/10841, expediente 5674-54)

La mencionada educación intelectualista de la protagonista explica, en parte, el uso frecuente de las referencias cultas en esta novela. Elena Soriano en una entrevista específica que, exceptuando *Medea*, otras dos novelas de la trilogía *Mujer y hombre* «no mezclan mitos al texto» (Soriano 1992, 290), pero no niega que pueda haber en ellas elementos míticos (290). Sin embargo, observamos que los elementos clásicos tienen un papel relevante, aunque no aparecen en el primer plano, en las reminiscencias de la narradora de aquel verano. Podemos estudiar su función en la novela bajo el prisma de la compleja y profunda problemática que tratan de responder los personajes de los relatos míticos, actual para el hombre contemporáneo que «sigue haciéndose preguntas ante el misterio de su propia identidad, siempre conflictiva e insatisfecha, y ante los enigmas que le plantea el sentido de la vida y de la muerte» (Herrero Cecilia, Morales Pe-

co 2008, 15). Así, en *La playa de los locos*, las historias grecolatinas son referidas en el ya nombrado conflicto interior de la protagonista. Juan Valera reflexiona sobre el origen de los mitos y la intrínseca relación entre ellos y el intento de explicar los fenómenos naturales (1999). Los afectos, pasiones y apetitos, que conmovían nuestro ser, se personifican del mismo modo que los fenómenos naturales externos, y de aquí nacían también dioses y diosas, demonios y genios, concluye Valera (1999). Esta conexión entre los mitos, la naturaleza y los sentimientos están presentes continuamente en la novela. Las referencias cultas son empleadas como una sutil elaboración de lo vivido a nivel sensual por la protagonista. Así, en una gruta, la protagonista siente como si la acecharan ávidos ojos de tritones astutos y que la misma pupila rojiza y lejana del horizonte se parecía a la de Neptuno en acecho malicioso (Soriano 1986, 50). Las imágenes erótico-marítimas de la fábula de Andrómeda y Perseo, la de Europa y el Toro, acudían a su «mente cultista» (Soriano 1986, 50). A Andrómeda, encadenada, «a unos duros arrecifes atados sus brazos» (Ovidio 2002) se la identifica metafóricamente con la protagonista de la novela, pero con la diferencia de que esta última no consigue desprenderse de las ataduras sociales y de sus propias cohibiciones, causa de frustraciones que culminará con el regreso a la localidad costera.

La historia de Hero y Leandro, que la narradora evoca en el contexto de las leyendas marítimas de amor, denuncia la actitud y los prejuicios sociales de la época hacia una mujer culta, así como las cohibiciones que provocan en ella. Temiendo que pudiera inspirarle al joven el miedo por su vasta cultura (Soriano 1986, 51), la narradora de *La playa de los locos* no quiere compartir con él su conocimiento de esta leyenda antigua. El miedo de mostrar sus propios conocimientos, pero, a la vez, de desinhibirse, hace que el mar de *La playa de los locos* se quede como testigo de sus sentimientos proyectados en la naturaleza e intensificados en la contemplación y la penetración con ella, pero que, sin embargo, no toma el papel activo de la narración de Hero y Leandro, en la que los enamorados se entregan tanto al mar como a sus amores.

La función de las referencias clásicas en *La playa de los locos* podemos interpretarla de múltiples maneras. Por un lado, sirven para destacar la curiosidad intelectual y la sólida formación de la protagonista, que no encaja en el papel de la mujer propagado durante el franquismo. En este sentido, su perfil y sus ansias de libertad e independencia contrastan con el tradicionalismo de la época. Ella misma se autodefine como una mujer culta y «*superdiferenciada*» (Soriano 1986, 59), nacida y educada en un ambiente librepensador, que desde niña estaba «atiborrada de erudición libérrima y al mismo tiempo, de dogmatismo estrecho sobre la conducta» (Soriano 1986, 59-60) y a la que enseñaron que se debía volver a la alegría sin artificios del primitivo, pagano encuentro amoroso, pero a la que incapacitaron

para realizarlo (Soriano 1986, 60). De ahí podemos confirmar que las referencias míticas representan el conflicto interior de la narradora entre su cerebralismo y su sensualidad.

Por el otro lado, la antigüedad de estas referencias potencia la imagen de ese tiempo antes de los tiempos, ancestral, atemporal y legendario en el recuerdo de la narradora. El mundo clásico aludido refuerza el intimismo a través del paisaje, sobre todo el marítimo. Además, las alusiones míticas sirven para abordar, sutilmente, lo sensual en los recuerdos de este amor primerizo. En este aspecto, y teniendo en cuenta la situación política, se podría pensar que las referencias cultas, así como el lirismo del paisaje, son elegidas con el fin de potenciar, indirectamente, las alusiones sensuales en la novela, quizá como una estrategia para tratar el conflicto interior de la mujer, escindida entre sus impulsos interiores y la imposición social, pero con la intención de eludir la desautorización de su texto por parte de la censura, algo que, en su caso, no funcionó con este objetivo.

Los elementos cultos son introducidos también con el fin de desvelar las inseguridades y la baja autoestima posteriores a aquel verano de la protagonista, que se pregunta si el muchacho paralelamente rendía culto epistolar a alguna Laura barata (Soriano 1986, 60). Según ella, lejos de ser una musa para su Dante o Leonardo, ya que en el mundo hay tantas Beatrices y Giacondas, ella es el Amiel femenino indeciso y lamentable (Soriano 1986, 92). En la obra, además, están presentes también las referencias a los cuentos de hadas, ilustrativos para el papel pasivo y resignado de la mujer. Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* hace notar que las «heroínas lastimadas, pasivas, heridas, arrodilladas, humilladas» (Beauvoir 2001, 38), como Santa Blandina, Blancanieves y la Bella Durmiente, enseñan a sus hermanas pequeñas el fascinante prestigio de la belleza martirizada, abandonada, resignada (Beauvoir 2001, 38). En *La playa de los locos*, los elementos provenientes de los cuentos de hadas, tal y como es el caso de la Bella Durmiente o Blancanieves, se sitúan en el marco de la frustración vital de la narradora. El motivo de la Bella Durmiente se visualiza en la resistencia de la protagonista a tener otras experiencias más allá del primer amor vivido en la costa cántabra. Al contrario, ha decidido vivir aferrada a los recuerdos de aquel verano.

Me he negado a medir el paso del tiempo, la extensión del paréntesis entre nuestra separación y nuestro reencuentro, aquí, cuando yo quisiera volver, cuando yo me decidiera a vivir de nuevo. Me sentía dormir plácidamente, como la bella durmiente del bosque, a través de todos los avatares, sin fatigarme y sin envejecer, invariablemente hermosa y sabiéndote, a ti igualmente inmarcesible, amándome siempre con pasión y aguardándome con mi misma fe. (Soriano 1986, 91)

El valor olfativo de los recuerdos, así como el omnipresente cultismo de la protagonista, también potencian esta actitud de la protagonista como la Bella Durmiente. La narradora decide no terminar el libro *Flor sombría* que empezó a leer junto al joven. Lo conservó con la página veinte doblada en un ángulo para indicar dónde lo dejaron (Soriano 1986, 77). Como recuerdo sensorial destaca una hoja de eucalipto, aromática señal que permaneció en el libro durante muchos años «cada vez más reseca y quebradiza, perdiendo gradualmente partículas» (Soriano 1986, 78). La hoja de eucalipto, reliquia representativa de aquel verano, opera como telón de fondo y testigo de aquel amor «paradisiaco», del tiempo antes de los tiempos, y también de la belleza y la juventud de la narradora. La textura cada vez más reseca y quebradiza de la hoja representa el cambio de la protagonista, de manera que, a diferencia de la Bella Durmiente, cuya hermosura y juventud permanecen intactas, la narradora no resiste al paso del tiempo. En este aspecto surge un nuevo símbolo, el del espejo, muy recurrente en la obra de Elena Soriano. Tal y como destaca Concha Alborg, «[e]l motivo del espejo se repite varias veces en la novela como testigo del cambio que ha experimentado su cuerpo» (Alborg 1992, 27). Su mención se vincula con la intención de la protagonista de rehuirlos, dado que ya reflejan esa «belleza martirizada, abandonada, resignada» de las pasivas heroínas de los cuentos de hadas, a la que se refiere Simone de Beauvoir, pero con muestras del paso del tiempo. Así, a pesar de volver al escenario de su primer amor, la narradora de Elena Soriano no lograba encontrar en sus ojos «el reflejo del radiante verano, sino fugaces sombras pasando sobre unas aguas turbias» (Soriano 1986, 31). Este es el motivo por el cual, confiesa, hubiera querido prescindir del espejo. Incapaz de hacerlo, casi lo maldice, como la infeliz madrastra de Blancanieves (Soriano 1986, 31).

Esta visión del espejo se contrapone con la de hace veinte años cuando el espejo reflejaba su suelto peinado y el brillante y tersísimo arrebol de su primer asoleo (Soriano 1986, 30). Además del cambio físico, se observa una transformación del carácter: de la vital joven a la pasiva y frustrada mujer que se define como «la profesora solterona y menopáusica, de inflexible carácter, llena de rarezas y de fobias, que sólo puede dormir a fuerza de drogas» (Soriano 1986, 17). En este sentido, el espejo funciona como un elemento vinculante entre el mito de la Blancanieves y el de la Bella Durmiente. La no aceptación de la madurez y la frustración por el deterioro físico, percibido por ella como tal, hacen que la protagonista de Soriano adopte una actitud pasiva ante la vida hasta el extremo, con todas sus consecuencias. Una nueva alusión a la Bella Durmiente se observa en sus crisis, durante las cuales no sale de la cama durante días, no enferma, sino soñadora. En tal estado, puntualiza la narradora, nadie se puede atrever a retraerla hacia el presente, ni enfrentarla a los

espejos que reflejan su «imagen real y lamentable» (Soriano 1986, 16). Una vez de vuelta al pueblo de sus recuerdos, intenta no mirar a su alrededor y rehuir «los espejos crueles y desalentadores» (Soriano 1986, 40).

El constante motivo del espejo no presenta únicamente la relación de esta joven con su propio ser, en su complejidad física, mental y emocional, sino también el rol que desempeña el personaje masculino en esta obra, que, por su parte, es, asimismo, legado de los cuentos de hadas. Concha Alborg se percata de que el «conflicto con el hombre se acentúa al mismo tiempo con el papel mítico del ‘príncipe’ que debe representar la figura masculina» (Alborg 1992 27). Podemos ver en el papel del joven en esta novela una especie de antipríncipe frente a las reflexiones y preocupaciones íntimas de la protagonista, expresadas, también, mediante el entorno natural.

4 El paisaje y el intimismo

Tal y como se desprende del mismo título del libro, el paisaje es de vital importancia en *La playa de los locos* y, de cierto modo, se alza, junto a la narradora homodiegética, con el protagonismo de la obra. Según destaca Antonio Garrido Domínguez, «el espacio es mucho más que el mero soporte o el punto de referencia de la acción; es su auténtico propulsor» (2007, 210). Esto queda patente en la obra ya en el mismo propósito del viaje de verano de la narradora y en la elección del destino, tomada en función de su deseo de realizar su proyecto de infancia de demostrar su emancipación de «todo el mundo estrecho y limitado» (Soriano 1986, 23) que había oprimido su naturaleza «entre árido intelectualismo y moral kantiana» (23). Para tal fin, elige, sola, sin informarse apenas, una «playita de nombre ignorado, casi virgen de turismo» (23) para poder iniciar su viaje interior, autoafirmativo.

El espacio, sugiere Garrido Domínguez, está sometido a focalización, por lo que «su percepción depende fundamentalmente del punto de observación elegido por el sujeto perceptor» (Garrido Domínguez 2007, 210). Su perspectiva «se asocia estrechamente a la idiosincrasia y posición del narrador» (210-11). En cuanto a *La playa de los locos*, la íntima relación entre el paisaje y la narradora-protagonista se evidencia ya en el trayecto hacia la localidad costera. Se establece un paralelismo entre la narradora y lo que será el lugar de su estancia costera:

Yo era una muchacha plenamente joven y hermosa, que acababa de ganar unas oposiciones difíciles, que poseía, por primera vez, libertad y emancipación absolutas y se iba a disfrutar sus primeras vacaciones junto al mar, solitaria y salvajemente. Sentía cuer-

po y espíritu completamente puros y límpidos, despejados, disponibles, incluso ávidos, rebosando vitalidad virginal. Miraba el paisaje absorbiéndolo. (Soriano 1986, 19)

«La playa de los locos», una playa virgen, natural y salvaje, se divisa como lugar idóneo para los deseos de emancipación de la joven protagonista. En la narrativa española de posguerra escrita por mujeres, es muy frecuente encontrar el fuerte vínculo entre la naturaleza y las protagonistas, muchas de ellas, en terminología de Martín Gaité «chicas raras» (1988, 99), de acuerdo con la idea de Simone de Beauvoir de que la mujer «entre plantas y los animales es un ser humano; [...], es sujeto, libertad» (2000, 114). Las protagonistas de las más destacadas escritoras españolas de posguerra ven en la naturaleza un espacio de liberación.

La percepción de la naturaleza en esta novela está frecuentemente asociada con la evocación de los sentidos, que viene acompañada, tal y como se ha comentado, de referencias a la cultura clásica. Esta asociación, interpretada como un ataque a la moral por los censores, ha sido desaprobada. Así el «Lector» número 17, el 10 de diciembre de 1954, emitió el informe en el que explica que a pesar de haber deseado salvar la novela de la negativa,

el tema, que podría publicarse si la autora la rehace, evitando todas las innecesarias alusiones eróticas, es insalvable, tal y como está escrita, pues hasta en las cosas más nimias se respira ese sensualismo exacerbado que la autora lleva hasta el extremo de describir la playa como una mujer ardiente. (AGA 21/10841, expediente 5674-54)

En la ya mencionada carta de la autora y de su editor Saturnino Calleja, dirigida a la Inspección de Libros con el fin de intentar posibilitar la publicación de la novela, se insiste en que la exposición es «limpia y correcta, no sensual con sensibilidad» (AGA 21/10841, expediente 5674-54). Desde luego, es de destacar el lirismo de las descripciones de la primera visión de la playa, así como la sutilidad en la expresión de lo sensorial en la percepción de la misma por parte de la protagonista. La correspondencia entre la playa y la joven con las ganas puestas en la emancipación se vislumbra en su constatación de que más que por la insólita belleza de la playa, se sintió «sobrecogida por su tentación maliciosa» (Soriano 1986, 42).

Inmediatamente comprendí la razón de su nombre y que toda explicación sería insuficiente y a la vez superflua: la playa, pequeña y recatada, en la repentina, imprevista curva del acantilado, que se alza treinta metros en torno de ella y parece guardarla, esconderla, abrazarla virilmente, como un padre celoso o como un rap-

tor brutal; la playa, en forma semilunar, blanquísima, de aspecto virginal, como si nadie, jamás, hubiese tocado su tierno cuerpo de arena; la playa, desnuda y sola, extendida, voluptuosa y confiadamente al sol, dejándose caldear hasta el menor recodo, como una nereida descuidada en su ignorado abrigo; la playa, dulce, secreta, fascinante, como inaccesible. (42-3)

Del carácter simbólico del paisaje marítimo, tan visible en esta cita, se ha percatado María de la Paz Cepedello Moreno, que considera que «la playa viene a representar a la protagonista con todas sus características de virginidad e inexperiencia pero, al mismo tiempo, de sensualidad y voluptuosidad» (2007, 187). El mar, según la estudiosa, representa la masculinidad que la acecha, por lo que queda patente que la relación entre los protagonistas «está claramente simbolizada por el espacio recreado de la *Playa de los Locos*» (Cepedello Moreno 2007, 187-8).

Sin embargo, el espacio tiene un valor interpretativo adicional. La playa, descrita como una mujer y comparada con una nereida, y el mar, vividos en la soledad de la protagonista, configuran el entorno marítimo como un espacio de libertad e impulsos frente a la rigidez de los códigos sociales. El placer de nadar, para la protagonista desde siempre «el placer más limpio y descarnado, la realidad más parecida al sueño» (Soriano 1986, 45)³, se manifiesta con especial intensidad en la primera excursión investigadora del mar de «la playa de los locos» cuando ha sentido flotar tan sin esfuerzo, como si su elemento natural fuese el agua, un goce que interpreta como quizá reminiscencia del primer impulso vital del magma primitivo en el principio de los tiempos (Soriano 1986, 45). Explorando, en soledad, los arrecifes, con algas, mejillones y percebes, la protagonista halla «un sensual encanto en todo aquello...» (Soriano 1986, 46). Es también el momento anterior al primer encuentro con el joven, que además de tener un amago ancestral, de los tiempos primarios, le parece «un espejismo erótico» (Soriano 1986, 46). Sin embargo cumplían, según destaca la narradora, los trámites convencionales que incluían seguir formas educadas (47). En este contexto, evocamos las palabras de Mieke Bal que afirma que la «frontera entre dos lugares puede jugar un papel especial» (2008, 52). Según la teórica, al igual que en el cristianismo el purgatorio actúa de mediador en la oposición entre cielo e infierno, otros motivos también operan como mediadores, como lo hace el mar entre sociedad y soledad o la playa entre tierra y mar (Bal 2008, 52). La playa y el mar, como espacios de esta joven

3 Galdona Pérez ve en el motivo del agua en la literatura de la posguerra española escrita por mujeres, un elemento de redención, tal y como es el caso de *Nada* de Carmen Laforet (Galdona Pérez 2001, 219).

pareja, figuran como lugar de confrontación del intelecto y los impulsos, entre las normas sociales y la naturaleza, entre la educación y la libertad. Asimismo, operan como mediadores, pero no solucionan el conflicto interior de la narradora.

En toda la novela, la protagonista proyecta en el paisaje sus sentimientos y pulsaciones, en continua contraposición y compenetración del pasado y el presente. Según Cipliauskaité, la novela construida a base de desdoblamiento «representa el paso del romanticismo al realismo en la protagonista» (1988, 60). El «realismo» de la protagonista ya madura es también, en parte, cuestionable, ya que su percepción del paisaje queda sometida a la subjetividad y condicionada por la experiencia amorosa vivida años atrás y la decepción y frustración posterior. Ya a raíz de la repentina desaparición del joven, el paisaje queda, a los ojos de la protagonista, desolado. Las proyecciones de su tristeza cambian su perspectiva por completo. De repente el paisaje se vuelve «incoloro, árido, desolado, desierto» (Soriano 1986, 85). Estar sola ya no supone sensación de libertad, sino de estar «perdida, en la inmensidad de la tierra, el mar y el cielo» (Soriano 1986, 86). El mar ya no representa su libertad, un lugar de exipitación y del placer, sino el lugar donde «las olas rompían con precipitación, sin pausa entre una y otra, y hasta los bordes de la ría, siempre continuos u lisos, como enfangados, eran de sucia espuma hervorosa» (Soriano 1986, 89). El mar y el tiempo, en sosiego hasta entonces, cambian a raíz de una lluvia torrencial cuya devastación es visible en la desfloración de los macizos de hortensias debido al ventarrón, que le parecían destruidos para siempre, sin posibilidad de recobrar su hermosura (90). Esta última observación parece premonitoria teniendo en cuenta el posterior cambio de la localidad y de la misma protagonista, que desde la partida del joven vive como «una estatua de sal vuelta hacia el pasado» (91). El realismo de las descripciones de la localidad tiempo después, por un lado, se corresponde a las nuevas circunstancias personales, pero, por otro, también a la crítica de Elena Soriano a la masificación y destrucción de la costa. En el mencionado prólogo «Treinta años después», la autora pone de relieve que el paisaje descrito en la novela ya no existe. La expansión urbanística destrozó casi todo el promontorio que lleva hasta el faro y hasta el mismo acantilado escalando terraplenes donde se encuentran terrazas panorámicas, discotecas, alojamientos turísticos, aparcamiento, *camping* (Soriano 1986, 10). En la novela, la narradora en su regreso a la localidad hace alusión a numerosos *chalets* veraniegos (Soriano 1986, 32), así como a las parejas de enamorados, niños juguetones y niñas chillonas en el mismo bosque (Soriano 1986, 33), antes solitario. Esta metamorfosis del espacio, y de la perspectiva de la protagonista, se hace notar en el motivo de las gaviotas. Estas aves, aparentemente monacales y meditativas que observa la narradora, están, en realidad, al acecho. Al ponerse

en movimiento, su imagen silenciosa e inmóvil se transforma en una visión de pesadilla de pájaros que

repetían su vertical vaivén, se elevaban simultáneamente, ascendían silenciosas, blancas, angélicas; luego caían de golpe sobre el agua, todas a una, con unánime y ronco grito rapaz, grises, pardas, demoníacas. Hacia el cielo, hacia la tierra... (Soriano 1986, 34)

Por primera vez, se da cuenta de que aquellos pájaros de blanco pecho tenían el dorso negro, y los ve despojados de su prestigio poético, reducidos a su real condición de cuervos de mar. Esta visión le parece uno de esos sueños que encierra un mal agujero y le invade la sensación de ser una pobre mujer «desvalida, vieja, nostálgica y entristecida» (Soriano 1986, 34). Las gaviotas de la playa descrita con anterioridad como paradisíaca se vuelven demoníacas. Posteriormente, en sus pesadillas «las gaviotas de la playa graznaban, como el cuervo de Poe: *'Nunca más, nunca más...'*» (Soriano 1986, 39), versos que en vista de la separación de la pareja cobran aún más sentido. La introspección y la naturaleza en simbiosis con las referencias cultas culminan al final de *La playa de los locos*, cuando la protagonista contempla el mar que fulge, late y ríe bajos sus ojos con imperturbable ritmo, que igual se alteraría si ella se cayera en el mar, cosa que haría si se creyera joven con un cuerpo digno de romperse en «las becquerianas playas *'desiertas y remotas'*» (Soriano 1986, 96). Se trata, obviamente, de una alusión a la Rima LII de Gustavo Adolfo Bécquer en la que el yo poético ruega a diferentes elementos naturales (olas gigantes, ráfagas de huracán, nubes de tempestad) que lo lleven a donde el vértigo con la razón le arranque la memoria, porque tiene miedo de quedarse con su dolor a solas. Se siente definitivamente lúcida y consciente y en mente resuenan los versos de Antonio Machado: «*Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar*» (Soriano 1986, 96), como testimonio de la desolación a raíz de la pérdida de un amor. El poema de Machado es, a la vez, con un propósito simbólico, la última cita literaria introducida en la novela.

5 Breves reflexiones finales

Las referencias bíblicas, en el contexto de la evocación del paraíso perdido y la tentación amorosa; las referencias clásicas, reveladoras del conflicto interior de la protagonista y de sus deseos; las provenientes de los cuentos de hadas, cuya función es llamar la atención sobre la pasividad y la frustración de la mujer, entre otras alusiones literarias, enriquecen la primera novela de la trilogía *Mujer y hombre* con nuevos matices y posibilidades interpretativas. Están acompañadas de un paisaje intimista, identificable con los estados emocio-

nales y las ansias de la narradora homodiegética. Sus descripciones poéticas muestran el indiscutible talento novelístico de Elena Soriano, que no pudo seguir desarrollándose en continuidad dada las repercusiones que sufrió de la censura. El presente trabajo es, en este sentido, un intento de que la voz de ese urogallo, movido por el celo intelectual, tal y como figura en la portada de la homónima revista de la escritora, y también por su incondicional amor por la literatura, fulja, lata y resuene, al igual que el mar de *La playa de los locos*.

Bibliografía

- Alborg, C. (1992). «Introducción». *Caza menor*. Madrid: Castalia, 7-49.
- Aldecoa, J. (2001). «Elena Soriano, escritora y amiga». *República de las letras. Revista Literaria de la Asociación de Escritores. Homenaje a Elena Soriano y a "El urogallo"*, 73, 17-20.
- Altres, P. (2001). «Elena Soriano: pasión por la literatura». *República de las letras. Revista Literaria de la Asociación de Escritores. Homenaje a Elena Soriano y a "El urogallo"*, 73, 21-3.
- Bal, M. (2009). *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Beauvoir de, S. (2000). *El segundo sexo*, vol. I. Madrid: Cátedra.
- Beauvoir de, S. (2001). *El segundo sexo*, vol. II. Madrid: Cátedra.
- Béquer, G.A. (2008). *Rimas y leyendas*. Madrid: Espasa Calpe.
- Castro Jiménez, M.D. (2010). «El mito en Ramón J. Sender, Elena Soriano y Francisco Ayala». López Férrez, J.A., *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Ediciones Clásicas, 427-39.
- Cepedello Moreno, M^a de la P. (2007). *El mundo narrativo de Elena Soriano*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de Universidad de Córdoba.
- Cipliauskaitė, B. (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985) Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- Herrero Cecilia, J.; Morales Peco, M. (2008). «La palabra del mito y su reescritura a través del tiempo». Herrero Cecilia, J.; Morales Peco, M. (eds), *Reescritura de los mitos en la literatura*. Ciudad Real: Universidad Castilla-La Mancha, 14-28.
- Galdona Pérez, R.I. (2001). *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- Garrido Domínguez, A. (2007). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Izquierdo Izquierdo, J.A. (1993). «*Latet anguis in herba* (Virg., BUC. 3, 93) vehículo para la expresión del desengaño barroco». *Helmantica. Revista de filología clásica y hebrea*, 133-135(44), 257-66.
- Janés, C. (2001). «Ofrenda de amor». *República de las letras. Revista Literaria de la Asociación de Escritores. Homenaje a Elena Soriano y a El urogallo*, 73, 59.
- Longo (ed. Juan Valera) (1999). *Dafnis y Cloe*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dafnis-y-cloe--0/html/feffe876-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html.
- López López, A. (2002). «La novela *Medea* 55 de Elena Soriano (1955)». López López, A.; Pociña Pérez, A., *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 945-66.
- Martín Gaité, C. (1988). *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ovidio Nasón, P. (2002). *Metamorfosis*. Ed. por A. Pérez Vega. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/metamorfosis--0/>.
- Pimental, L.A. (2016). *Espacio en la ficción*. México: Siglo XXI Editores.
- Soler Arteaga, M.J. (2015). «Locas en la obra de Elena Soriano». Martín Clavijo, M.; González de Sande, M.; Cerrato, D.; Moreno Lago, E.M. (eds), *Locas: escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*. Sevilla: Al-

- ciber, 1558-72. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5381529>.
- Soriano, E. (1986). *Mujer y hombre (La playa de los locos, Espejismos, Medea)*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Soriano, E. (1994). *Literatura y vida. III. Ensayo, artículos, entrevistas. Revista literaria El Urogallo*. Barcelona: Anthropos.
- Valera, J. (1999). «Introducción». *Dafnis y Cloe*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dafnis-y-cloe--0/html/feffe876-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html.