



## «Mitos de la realidad» y «mitos de la fantasía» en *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931) de Mauricio Bacarisse

Gregory Coste<sup>1</sup>

Recibido: 1 de febrero de 2018 / Aceptado: 25 de mayo de 2018

**Resumen.** En el presente artículo proponemos analizar la oposición teórica y estructural que Mauricio Bacarisse reivindica e ilustra en su novela *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931). Mientras que los «mitos de la fantasía» coartan la libertad de los individuos y sirven para justificar una sociedad conformista y una identidad mutilada, los «mitos de la realidad», suscitados por la creación literaria, alumbran una mitología fundacional capaz de tener en cuenta todas las facetas de la realidad y del individuo contra la estrechez de una imaginación falsificadora que los empobrece o simplifica.

**Palabras clave:** hibridismo; identidad; sirena; Mauricio Bacarisse; novela de vanguardia.

### [en] «Myths of Reality» and «Myths of Fantasy» in *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931) by Mauricio Bacarisse

**Abstract.** In this article I propose to analyze the theoretical and structural opposition that Mauricio Bacarisse vindicates and illustrates in his novel *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931). While the “myths of fantasy” restrict the freedom of individuals and serve to justify a conformist society and a mutilated identity, the “myths of reality”, aroused by literary creation, generate a foundational mythology capable of taking into account all facets of the reality and the individual against the narrowness of a falsifying imagination that impoverishes or simplifies them.

**Keywords:** Hybridity; Identity; Siren; Mauricio Bacarisse; Avant-Garde Novel.

**Sumario.** 1. Introducción y propósito de la novela. 2. Desarrollo argumental. 3. Los mitos de la fantasía vs los mitos de la realidad. 4. La verdad «terrible» que alienta tras los «mitos de la realidad». 5. Obras citadas.

**Cómo citar:** Coste, G. (2018). «Mitos de la realidad» y «mitos de la fantasía» en *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931) de Mauricio Bacarisse. *Amaltea. Revista de mitocrítica* 10, 2018, 7-20.

---

<sup>1</sup> Université de Reims Champagne-Ardenne  
gregorycoste@hotmail.com  
[https://www.researchgate.net/profile/Gregory\\_Coste](https://www.researchgate.net/profile/Gregory_Coste)

## 1. Introducción y propósito de la novela

Pocas dudas caben de que Mauricio Bacarisse (1895-1931) entronca perfectamente con la corriente de la narrativa vanguardista, pese a su aislamiento y relativa marginación con respecto al «patriciado» de la prosa nueva (Ródenas de Moya 383). Su obra magna, *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931), se ha conceptualizado una de las más consistentes y logradas contribuciones a la prosa de vanguardia (Juan Manuel Bonet 76; Ramón Buckley, John Crispin 145) y le mereció ser galardonado con el Premio Nacional de Literatura en 1931, a título póstumo, tras fallecer el mismo año de una bronconeumonía.

Tal y como se puede comprobar para otras muchas novelas de vanguardia, la ficción viene precedida de un prólogo orientativo que recoge diversos datos referentes a la composición de la obra, así como sobre las intenciones demostrativas que la subyacen. El término «demostración» puede parecer impropio aplicado al universo novelesco, aun así rige perfectamente en el caso de la novela de Bacarisse por cuanto ésta resulta permeada de ínfulas especulativas. Mauricio Bacarisse concreta para sus lectores las características más notables de su novela identificando «tres o cuatro temas cardinales» que sirvieron de cañamazo a su escritura:

Los tres o cuatro temas cardinales: la supremacía de la sugestión verbal; la superioridad combatiente de los mitos de la realidad y de la acción sobre los mitos de la fantasía, como facultad mucho más económica y previsora de lo que se dice, y, por último, la afirmación de que el amor material, estimado como instinto en las civilizaciones más insensibles y bárbaras, es lo menos material que hay en el mundo [...] (8).

La idea según la cual el amor material y por tanto sexual es menos material de lo que parece viene enseguida apuntalada por un pequeño desarrollo que echa mano de los avances de la ciencia moderna y de la doctrina filosófica de Bertrand Russell:

Algunos pensadores, como Bertrand Russell, han supuesto que la última realidad del universo fuera una sustancia neutra, de la que materia y espíritu fueran modalidades. Si la experiencia de los laboratorios de física y psicología aportaba tales sugerencias, ¿por qué no había de ser corroborada y enriquecida por la experiencia inmediata y vital que constituye el elemento de la novela? Éste ha sido mi punto de vista (8).

La novela de Bacarisse pretende llevar al terreno de la ficción las sugerencias de la ciencia y de la filosofía al ilustrar la quiebra del pensamiento dualista de cuño platónico y cartesiano que hasta entonces imperaba en Occidente.

Si bien se une a las tesis russellianas, Mauricio Bacarisse avisa a sus lectores de que el esquema compositivo de su novela se atiene a una «clásica y heterodoxa dualidad de cuerpo y alma», aunque, eso sí, dicha dualidad se califica como «metafóric[a] y provisional» (8). El autor recalca asimismo haber optado por un método «también clásic[o] del análisis psicológico», centrando sus esfuerzos de «descomposición» en un único personaje, Agliberto, mientras las dos protagonistas de la novela, Mab y Celedonia, aquejadas ambas de «irrealidad» y de «inverosimilitud», igual que la «intervención de la sirena» (9), no sirven más que para resaltar las repercusiones de

los hechos teóricos en la conducta del protagonista. Por fin, el prologuista retoma la caracterización que daba anteriormente a su novela, puntualizando que el problema expuesto en estas páginas es «erótico» y no «sexual», y que éste es tratado según «un modo burlesco». Se asume por tanto una distancia irónica o burlesca con lo que constituye la materia de la novela, y sobre todo con la perspectiva de análisis adoptada. Bacarisse sugiere de esta forma que la obra que propone al lector resulta ser un ejercicio teórico y artificial, un experimento, parecido a aquellos que se hacen en los «laboratorios» a partir de «la realidad inmediata y vital que constituye el elemento de la novela». La descomposición de la realidad psíquica de los personajes, bajo la forma dual de materia y espíritu, no es más que el fruto de una construcción novelesca que el autor denuncia como falaz y artificial. Lo burlesco de la obra radica en postular la demostración *a contrario* de la unidad del sujeto mediante una presentación dualista y fuertemente opositiva.

## 2. Desarrollo argumental

La estructura de la novela refleja semejante lógica binaria. Está dividida en dos partes, «La sirena», compuesta por diez y ocho capítulos y dedicada a Celedonia, y «Mab», integrada por diez y siete capítulos. A estas dos partes se agrega un apéndice conclusivo titulado «Intento de epílogo», escindido en otros dos capítulos: «Una visita al novelista» y «Otra vez frente al mar».

A pesar de que las dos partes llevan el nombre de las dos mujeres de la novela, el protagonista cuya trayectoria y personalidad analiza el relato es un hombre llamado Agliberto. Agliberto viene presentado como un joven de veinticuatro años que estudia el último curso de Ingeniería de Caminos. Lleva varios años enamorado de una joven, Mab, definida como «escultural y doméstica» (18). La historia se inicia en una estación, primera etapa del viaje que emprende el protagonista para un destino que podría ser Lisboa, y que se justifica por fines fotográficos. A Agliberto la atormenta la idea de dejar a Mab con motivo de este viaje programado «sin razón ni necesidad» y que pronto se le antoja una «infame mutilación» (19). Al sufrimiento que le provoca este desarraigo voluntario se mezcla el recuerdo lacerante de otra partida, de otra ruptura consumada siete años atrás con una tal Tori.

Ya en el tren, Agliberto no tarda en enterarse de la presencia de Celedonia, una joven a la que conoce de antiguo aunque su relación nunca sobrepasó los castos límites de una buena amistad. Temeroso de que Mab pudiera malinterpretar este viaje junto con Celedonia, Agliberto se empeña en guardar la máxima distancia con la muchacha. Aun así, el encuentro inevitable se produce y no deja de causarle un profundo malestar a Agliberto quien no sabe cómo portarse con una mujer de modales y temperamento tan diferentes a su querida Mab. A fin de guardar cierta compostura frente a Celedonia, Agliberto recurre al truco de endosar la personalidad de diferentes modelos de hombres, antes de quedarse con el patrón de un «jefe de Administración», pues, como apunta el narrador, «era menester imitar a un hombre distinto para comportarse de un modo diferente. Lo antiguo, lo privativo, lo propio, bien estaba donde había quedado y en poder de quien lo guardaba» (40).

Agliberto se conforma con la compañía de Celedonia y ambos deciden recorrer juntos parte del periplo. Sin embargo, esta experiencia de enajenación a la que le obliga la presencia de Celedonia le lleva al desfallecimiento. Su cuerpo se le escapa,

se evapora irremisiblemente, igual que su alma vagabundea, desligada de su envoltorio corporal, agarrándose desesperadamente al recuerdo de Mab. Agliberto nota un profundo desacuerdo, una íntima desunión de su cuerpo y alma que ya no aciertan a superponerse o imbricarse sin defecto. Su ser disociado le impide comportarse como un hombre completo, hecho y derecho, capaz de seguir el instinto de una naturaleza sexual que debiera llevarle a gozar de la mujer que le sirve de acompañante.

La alteración que padece Agliberto procede de su confrontación con un modelo femenino del todo distinto al que encarna Mab. Pues si Mab es el hada de los sueños, la reina shakespeariana de *Romeo y Julieta*, instigadora de las ensoñaciones y que juega con los pensamientos y sentimientos de los dormidos, Celedonia, como pura sensualidad vital, se emparenta con la temible Astarté-Afrodita («Celedonia rosa, fresca Astarté» 27). De hecho, el narrador no tarda en revelar que Mab es en realidad una perfecta creación del espíritu racional y matemático del ingeniero en ciernes que es Agliberto. Fue moldeada según sus criterios tras su desengaño amoroso con la Tori evocada al principio del relato, y se adecúa a un patrón femenino calibrado sobre sus aspiraciones burguesas de paternidad y de vida conyugal. El tipo que ejemplifica Mab es el de la mujer robusta, bien plantada y cabalmente conformada para darle una bonita prole, «un tipo gimnástico, muscular y canónico» (139), influido por la literatura finisecular y su prurito eugenésico. Mab resulta ser así «el compendio y epítome de todos sus ensueños» (167) traído sobre la tierra y ofrecido a Agliberto por la gracia de una providencia divina (64).

Al contrario, Celedonia representa a la mujer moderna, liberal y cosmopolita, una criatura de carne y hueso, sacada de la realidad más contemporánea y marcada, por ende, por toda clase de desperfectos. Mab y Celedonia encarnan entonces dos tipos femeninos radicalmente antagónicos («[Celedonia] era la antítesis de Mab» 336). Una es fruto de su imaginación de hombre razonable, es «mito de la fantasía» creado para cumplir un programa de vida burguesa, cuando la otra es una mujer «sin garantías», fatal y huidiza, moderna e inasible, promesa de incertidumbre e inseguridad. Esta última es una Astarté moderna, el mito actualizado de la mujer de Baal: «de repente Celedonia salió radiante, fresca, ágil, Astarté recién nacida de un mito de última moda, firme y deliciosa como las muchachas de los circos, amantes de los barristas» (108).

El acontecimiento mayor del relato es lo que el autor denominaba en el prólogo «el ardid novelesco», esto es «la intervención de la sirena». Despechada por los continuos rechazos de Agliberto, Celedonia decide darse un baño en el océano, mientras Agliberto visita un acuario. De vuelta de la visita, Agliberto se cruza con un «ser enigmático» que se parece tremendamente a Celedonia y que le anuncia que su amiga se ha ahogado. La «neo-Celedonia» no es ni más ni menos que una sirena que se propone acompañarle en sus viajes y excursiones. Su parecido con la Celedonia engullida por las aguas es tal que nadie repara en la «sustitución». Ahí empieza una nueva aventura donde el objetivo fotográfico del viaje de Agliberto se pierde. La aventura se vuelve mítica, se distancia de la realidad y de las exigencias mínimas de verosimilitud; se transforma en «un itinerario mítico, irrisorio y ridículo» al encadenar las peripecias escabrosas.

El poder de seducción de la sirena enseguida empieza a hacer estragos ahí por donde pasa. En cambio, la actitud de Agliberto hacia la «ahijada de Neptuno» o «ner Reidá viva» (126) es igual de ambigua que con la Celedonia desaparecida. Está marcada por el interés creciente, pero también por la incapacidad para entender adecua-

damente este «mito de apariencia humana» que se le resiste por no pertenecer a su universo imaginativo.

Por fin, para concluir el relato de estas peripecias, Agliberto y su «agregado místico» (113) bajan a cenar una noche al comedor de uno de los hoteles donde se alojan. Al término de la cena, Agliberto debe subir en brazos a la sirena, pues ésta se ha lastimado un tobillo (!). Mientras Agliberto se lo venda a petición del «mito viviente», el narrador apunta que «empezaba a comprender» (155). Le entra miedo y resuelve partir a la mañana siguiente hacia Madrid. Manda un telegrama a Mab comunicándole que Celedonia ha vuelto a aparecer (le había enviado uno informándola de su desaparición). Como respuesta recibe otro de Mab que le notifica la muerte de su padre.

La segunda parte de la novela se inicia en un Madrid grisáceo, mustio e irreconocible. Esta parte consagra el retorno de Agliberto-Ulises cerca de su Mab-Penélope. El óbito de don Fausto, el padre de Mab, altera de nuevo el precario equilibrio anímico de Agliberto, «como si con su suegro hubiera muerto una parte de sí mismo» (167). Agliberto se reúne con Mab, pero su frialdad y hieratismo lo defraudan. La ve mermada, adulterada y metamorfoseada, como si la muerte de su padre le hubiese arrebatado el «encanto quimérico de sus gracias». Cuando finaliza el verano, Agliberto vuelve a ver a Celedonia en Madrid quien le resulta «más esbelta, más deliciosa, más crecida que en su vida anterior» (194).

En lo que sigue, Agliberto, preso de los celos tras haber visto a Celedonia con otro hombre, determina pedir a Mab en matrimonio. Pero como no le acaba de agradar su excesiva adustez y pudibundez, resuelve pervertirla inundando su casa con nardos. Gracias a los efluvios embriagadores de las flores, consigue el primer beso de Mab, interrumpido por la visita inopinada de don Juan. El mito del burlador ha perdido su antiguo lustre: es un viejo sesentón decrepito y con barbita postiza, que se queja de que los «médicos de cien duros la consulta» (241) elaboran comentarios psicológicos y fisiológicos malintencionados sobre él, en subrepticia referencia al doctor Marañón. Algunos días más tarde, don Juan reaparece en casa de Mab para seducirla, pero ésta se muestra «inexpugnable» frente al «Invencible». Agliberto se estremece al escuchar el número de conquistas de don Juan, 3154, y decide lanzarse a una vida trepidante, soberana, sabrosa e imprevisible. Celebra unas bodas clandestinas con Celedonia. Por su parte, Mab, que fue adquiriendo la certeza de que Agliberto ya no la amaba, comprende «la inanidad de sus atributos de mujer soñada» y decide competir con «el supremo mito vital para la captación del amor viril» (300) que es Cele. Asiste al baile de máscaras del Real, determinada a deshacerse de su «maniquí moral» (302). Se enardece, se «deshace», pierde su perfección en su lucha de mujer vital revelando un alma popular, plebeya, barriobajera y gitana, lo que desconcierta y decepciona a Agliberto. A raíz de este episodio, Agliberto da su preferencia a Celedonia («la adoración se polarizó hacia la amante rubia, creadora del mito real» 327) aunque no rompe su compromiso con Mab.

El epílogo propone un salto metaléptico donde Agliberto consulta a un novelista por ver si éste puede auxiliarle en su conflicto íntimo. Las opciones novelescas que le propone no acaban de convencerle, aun más, le irritan sobremanera. Agliberto insiste en que ya no es un personaje de ficción («¿no ve usted que soy un ser real? [...] Soy un ser viviente, libre, desligado de la imaginación tirana de un Literato») y se afirma como un sujeto autónomo, un hombre auténtico, enorgulleciéndose de estar en posesión de su plena identidad, así como destacan las negritas del texto:

—No hay evasiva posible —argumentó Agliberto—, porque he conseguido la absoluta *identidad conmigo mismo*. Ya no vivo de prestado, ya no pido vivir como parásito sobre la personalidad de un jefe de Administración, ni a la sombra de la endemoniada ejemplaridad de don Juan; ahora mi cuerpo y mi alma están tan coincidentes como las figuras iguales de la geometría en el artificio de las demostraciones. ¡Ahora sí que soy un ser viviente! (337)

La segunda parte del epílogo ofrece un desenlace elíptico a la novela: «Agliberto se olvidó de Mab, la desechó. Han pasado dos, tres años, los que quieras, lector» (339). El tiempo transcurrido importa poco, igual que los detalles acerca de la pareja que forman ahora Agliberto y Celedonia, pues el interés de esta secuencia conclusiva es de otra índole. Agliberto y Celedonia discurren sobre las matemáticas como «conocimiento de todo conocimiento». El juicio de Celedonia que le merece esta ciencia resulta perentorio: «pues a mí me parece muy antipático y jeringoso eso de que siete por ocho, sin remedio, cincuenta y seis [...] Me parece insufrible, sabes» (340). Agliberto, que se desempeña ya como ingeniero, consiente en reconocer el poder coercitivo de la razón científica tachando las matemáticas y la lógica de «camisas de fuerza». A la ciencia Celedonia contrapone su afición por la química y la alquimia, en base a la incertidumbre de los resultados que produce, por combinación aleatoria de sustancias, siempre alumbradora de lo insólito. Semejantes consideraciones especulativas se aplican a continuación a la materia de la novela. Celedonia hace constar que sus «terribles amores» no reniegan del principio de la «experiencia química imperfecta». La «química imperfecta» de la novela consistió en mezclar a la ingeniería racionalista de un espíritu constructor (de su futuro, de la mujer ideal) lo maravilloso y la irracionalidad mítica, obligándole a asumir la inverosimilitud de la aparición de la sirena. El misterio o el «enigma» de esta aparición no se despeja al término de la novela.

### 3. Los mitos de la fantasía vs los mitos de la realidad

Queda ahora por brindar una significación global a este relato tan profuso y denso, que entrecera todo tipo de problemáticas y de dualidades: lo masculino y lo femenino, lo real y lo mitológico, el cuerpo y la mente, las ciencias y la literatura. Tantos paradigmas diferentes han de poder cruzarse en algún punto de encuentro.

Empezaremos por el final para esclarecer el conjunto de la novela. La resolución de todas las contradicciones por la conversión de Agliberto de «ingeniero» en «ingenioso» (342) es la verdadera conquista del relato. El «ingeniero» construye metódicamente mediante la aplicación de una razón analítica, cuando el «ingenioso» desconstruye, enmaraña, enreda y confunde. La novela se plantea como una ingeniería de lo humano, antes de tener que asumir la ingeniosidad de la vida que desbarata los planes racionalistas de la existencia. La trayectoria que escenifica la novela es un artificio, en el sentido de una construcción, para permitir el advenimiento del «hombre-personaje» (337). La descomposición a la que acude la novela, separando para los fines de una demostración artificial diferentes niveles de comprensión y análisis, desemboca en una completud y en la restauración de una plenitud humana recompuesta como totalidad de cuerpo y alma. La vida ingeniosa triunfa sobre la fantasía matemática, la realidad «frondosa y ubérrima» derrota lo novelesco, relegando la



intriga del relato a un engaño o a un simulacro acertadamente hilvanado. Así se han de entender las reivindicaciones de Agliberto al final de la novela como «hombre» y su aspiración a la vida auténtica: «Yo estoy en el punto de vista vital, aunque sólo sea personaje» (336).

Tratar al personaje según las normas de una existencia real y no según las pautas ficticias de una creación fantástica, respondiendo a las exigencias de una literatura amena y conformista, es lo que está en juego en el epílogo. Encontramos esta misma dualidad instalada en el meollo de la novela, en la construcción antitética de Mab y Celedonia.

Mab es el personaje central de la novela burguesa a la que Agliberto deseaba al principio del relato que se pareciera su vida. Es la concreción imaginaria de sus aspiraciones conformistas, el producto «de la más perfecta cordura aburguesada, la más canónica prudencia» (226). Está construida a imagen y semejanza de Agliberto, hecha para acordarse sin exceso ni defecto a su sueño de una vida calibrada en el programa de una novela blanca. Mab no es una auténtica alteridad sino un *alter ego* narcisista destinado a satisfacer la impostura de un sujeto que se desdobra para aprehenderse mejor: «¿Sabes por qué te amo, Mab? Porque tienes casi la misma estatura que yo, porque pesas setenta y cinco kilos, porque te gustan los mismos deportes, dulces y sabores que a mí» (209). Encarna pues «el mito de la fantasía», un sueño a la medida de un espíritu burgués y conformista. Consagra el triunfo de una razón organizadora de lo real, guiada por una preocupación de transparencia y de posesión, de univocidad y de ausencia de misterio.

Al revés, Celedonia es la mujer rebelde e inconformista, el producto de una realidad imprevisible e indómita, la encarnación de una modernidad cosmopolita, aventurera y viajera. Ninguna regla encorseta su existencia, su destino no se ajusta a ningún programa y no está hecho para la escritura canónica sino para la vida moderna. Su identidad es «un problema» que engendra «largos suspiros» (129) para quien desee llevarla a su universo doméstico y rígidamente ceñido. Aunque Agliberto conoce a Celedonia por la amistad que les une desde hace años, su transformación mítica ilustra el descubrimiento de la «otra mujer», la irrupción de su poder de seducción disimulado bajo la apariencia común. El nombre de Celedonia, que suena primero a oídos de Agliberto tremendamente vulgar, se va cargando de un inefable encanto: «Tienes un nombre horrendo, pero si se deja desleír en la boca, da una sensación de frescura fragante y de encanto. Además, creo que tiene una virtud suprema: es lapidario y se embellece con el tiempo» (94). De la inflexión valorativa del nombre de Celedonia deriva la metamorfosis sireneica de la mujer: existe otra escritura posible de la mujer deseada, otra grafía, otro sonido, que no radica en la construcción racional de un ideal intangible, literario y artificialmente mítico (la reina Mab), sino en la disolución líquida («desleír») de la realidad prosaica. Este nombre que «se embellece con el tiempo» se va adornando de un prestigio insospechado exhumando toda una arqueología mítica que aflora de los «buzos de la imaginación, en los bajos, en los fondos, en las praderas submarinas, en los sótanos del abismo y del arcano» (141). Tras la mujer moderna, sepultados bajo una fina película de realidad, se amontonan estratos de misterio y se abre una profundidad vertiginosa que fisura la apariencia de la realidad y del sujeto.

Con la oposición que el autor reivindica entre «los mitos de la fantasía» y «los mitos de la realidad», la contradicción no descansa tanto sobre la dualidad aparente, manida y socorrida, entre la realidad y la ficción, como sobre lo que entendemos por

mito. Dicho de otro modo, no son la fantasía y la realidad los que se oponen como tales, sino dos tipos de mitologías, dos sistemas mitológicos considerados antagónicos. Mab es un «mito de la fantasía» porque procede de una imaginación que fuerza la realidad, es un «mito atmosférico» (141), una pura creación idealizada traída a la existencia contingente donde se degrada inexorablemente. Celedonia es una criatura sacada de la realidad a partir de la cual todo un mundo subterráneo, arrebatador y enigmático aflora. Su metamorfosis en sirena es el resultado de un proceso de mitologización de lo real posterior a la reconsideración poética del nombre de Celedonia. La poetización de la realidad produce efectos de sublimación que encumbran al sujeto hacia lo mítico, agregándole una plusvalía que le hace superior a las fantasías del espíritu encarnadas en la tierra. La palabra poética y el mito entrañan afinidades obvias: ambos se mezclan al concepto y a la realidad para producir una «aleación extraña» en la alquitara de la creación literaria:

Con las palabras acontece lo mismo. Las usamos según su valor fiduciario, por el crédito que nos merecen los conceptos que ellas significan. Pero los conceptos tienen a su vez un valor variable, elástico, en el ordinario concierto de las cosas, pues aunque las ideas sean del oro más absoluto y variable, en las realidades concretas tienen una fuerte aleación extraña. En las palabras también está amalgamado en concepto puro con imaginaciones ajenas a la idea, con asociaciones caprichosas e inconfesables. (217)

La metamorfosis de Celedonia en sirena, su realización bajo la forma híbrida, mixta o ambigua de mujer y pez es un momento clave en la apropiación de la mujer real, en su aceptación como totalidad simbiótica que escapa del concepto y de la imaginación. Así, en un arranque lírico-filosófico, Algliberto define a las sirenas, nereidas y ondinas como criaturas sacadas de una realidad humana exuberante y polimorfa, cuyo encanto no procede de la proyección imaginativa de un espíritu que vuelca cualidades sobre un sujeto, sino de la superación de todas las contradicciones que coartan su plena evocación:

[Las sirenas] no son productos de la imaginación. [...] Son hechuras de la realidad frondosa, jadeante, ubérrima. Su principal encanto no consiste a añadir a la condición humana las cualidades natatorias o volátiles, sino en resolver su esencia en una insospechada superación. Les sucede como esas palabras que aparentan no poseer más tono, más color, más cualidad que la de su significado y luego se deshacen, se quiebran, se resuelven en otras posibilidades fonéticas, bucales, esquemáticas, musicales, en arabescos de asociaciones increíbles, inéditas, sin denunciar. A esos seres seres les llaman nereidas, ondinas... Hay una palabra muy bella para llamar a una mujer: Celedonia. (198)

Igual que el relato poético libera la realidad de su caparazón perceptivo y conceptual, por el poder de la imagen y de las sugerencias del verbo, el componente mítico libera la condición humana de sus limitaciones y contradicciones, y de la estrechez de su representación. El sujeto mítico es una transudación de la realidad y no una «imaginación» volcada sobre ella. El mito que ejemplifica Celedonia es el de la transformación de una mirada matemática, fría y desapasionada, que escamotea la realidad, en una percepción amplificadora que es capaz de abrirse a una realidad plena,



compleja, entreverada, hecha de materia y espíritu, de cognoscible e incognoscible, de visible e invisible.

El nuevo equilibrio que resulta del periplo de Agliberto pasa por la irrupción de otro tipo de miticidad y de otra realidad en el campo visual y mental de Agliberto: el ojo de Agliberto topa con la aparición alucinante de la sirena, ser indefinido que aviva el deseo relegando la representación de la feminidad a las fronteras de lo conocido, y la realidad, de matemática se hace poética y ambigua. Así, cuando Agliberto se reúne con Mab, al término de su viaje, le parece que su encanto está mermado, a consecuencias de la pérdida de su padre Fausto. El texto evoca crípticamente un vínculo misterioso que une a Agliberto con el padre de Mab. Su muerte trastorna de nuevo al personaje desequilibrando la unión de su cuerpo y alma.

La muerte de Fausto significa, según creemos, la imposibilidad de cumplir sus deseos a cambio de entregar su alma, o también el callejón sin salida al que conduce la renuncia al conocimiento doloroso a cambio de una vida de comodidad. Mab ya no puede ser la Margarita goetheana que Mefistófeles propone al alquimista decepcionado porque Agliberto, al revés de Fausto, no se ha asomado a los misterios insondables de la existencia, sino tan solo a las mullidas certezas de la ciencia. El mito fantaseado de la reina Mab se resquebraja dejando entrever la impostura de su ascendencia: «esta mujer descubre con esto la obscuridad y la miseria de su origen. Es una gitana, una tiritera, incorporada no sabemos cómo a la familia de don Fausto» (311).

De forma general, todos los mitos constituidos que jalonan el itinerario de Agliberto aparecen profundamente deteriorados, venidos a menos y corroídos por su contacto con la realidad moderna (Fernández Utrera 33-81). Los signos de tal deterioro menudean. Así, el periplo de Agliberto se equipara con una epopeya homérica pero sufre el sarcasmo de un narrador que lo califica de «itinerario mítico, irrisorio y ridículo» (183). Agliberto es un aeda rebajado en prestigio, inapto al canto poético, confrontado con pruebas irrisorias que no logra nunca superar del todo. Mab, el hada de los sueños, se recalifica como «ama de casa», como parangón de la mujer doméstica y esposa modélica destinada a satisfacer el ansia de comodidad burguesa de Agliberto.

La reflexión sobre la decadencia de los mitos en la realidad moderna cobra aun más contundencia al abordar el personaje de don Juan. El capítulo VIII de la novela se dedica enteramente a aquél que el texto designa como «un héroe descreditado y algo caduco» (231). La evocación del destino de don Juan en la época moderna se hace en clave elegíaca. De mito grandioso y reverenciado en el pasado, símbolo de una virilidad conquistadora y aplastante, don Juan ya no ofrece sino la estampa de un viejo canoso y achacoso atacado por una horda de comentaristas cínicos. Abruado por tanta malevolencia don Juan se lamenta quejumbroso: «Todos me quieren empequeñecer, adelgazar, laminar. Si no tuviera fisiología y psicología, ¿podría ser algo? ¿Podría ostentar la realidad de una sombra, de un signo, de un símbolo?» (240).

El mito ya no irradia su magnetismo simbólico. A la acusación, común en la literatura médica de fines de siglo, que apunta su posible inversión y afeminamiento, el mito se conforma con contestar desganadamente: «es un error, simplemente» (239). Para defenderse, don Juan remite a su origen que lo constituye como «tipo» modélico y no como singularidad de la existencia humana:

Así como Minerva nació y brotó armada de Zeus, yo he nacido de la mente de un fraile. [...] Aquel fraile, poeta y teólogo, que enjugó tanto párpado con su indulgencia, conoció las flaquezas del amor ajeno, humano y femenino. A él le dijeron ellas lo que jamás confiesan a nadie, ni a sí mismas, si no es a Dios. [...] Todas las preferencias, los gustos, los caprichos de las penitentes fueron plasmándose, informándose en un tipo, en una encarnación personal, que un día brotó en la cabeza de un fraile cuando éste se hallaba con la pluma en la mano. [...] Así nació yo. Ya puedes explicarte, Agliberto, por qué soy un manojo de excelencias, un campeón, un insuperable. Estoy hecho a la medida del amor soñado y suspirado por el alma de la mujer. (241-242)

Don Juan se arropa en su superioridad mítica, se escuda en la excelencia de su linaje espiritual, destacando su condición fantasmática. Pero tal grandeza mítica ya no es efectiva en la realidad moderna. El mito es incomprendido, desmitificado, disecado por la ciencia e incluso despreciado por Mab que se le resiste. Podemos apuntar que existe una evidente vinculación, hasta una reversibilidad, entre los dos personajes de Mab y de don Juan. Ambos comparten la misma naturaleza quimérica. Resultan ser el fruto de una construcción idealizada del hombre por la mujer y de la mujer por el hombre: el eco de la fórmula de Mab que le dirige a don Juan para rechazarle «soy una mujer hecha a medida, encargada por la imaginación de un hombre a la divina manufactura» (245) se revierte aquí en «estoy hecho a la medida del amor soñado y suspirado por el alma de una mujer». Don Juan es un mito de la fantasía, nacido del espíritu de una mujer, igual que Mab procede de la mente de Agliberto. Al confrontarse con la realidad moderna ambos se deterioran inexorablemente y se vuelven cada vez más «tristes» y «truculentos» (263). Pues el «mito de la fantasía» no se confronta a la desazón de la no posesión sino a la embriaguez de la identidad de uno consigo mismo. Éste es el «profundo error» en que incurre don Juan al confundir su «propio ser» con el objeto de su amor: «Don Juan existe en todas las épocas y existirá siempre; pero siempre cree él –profundo error– que existe mayor afinidad entre su propio ser y lo que él ama» (288).

En el caso de la metamorfosis de Celedonia, el texto no da a ver un deterioro del mito, sino una eclosión de éste a partir de la mujer de carne y hueso, y su posterior desaparición tras haber activado el amor auténtico, el erótico y sexual. El «mito real» o «el mito vital» es pues la alianza de la realidad y de la imaginación, de lo material y de lo espiritual, de lo erótico y de lo sexual, pero esta síntesis opera de forma satisfactoria cuando se somete a una direccionalidad que va de la realidad al mito y no al revés. Este es el sentido de lo que afirmaba en el prólogo el autor al proclamar la supremacía de los mitos de la realidad sobre los de la fantasía, una afirmación que retoma el narrador explícitamente al final del relato:

Mab era también de carne y hueso; era una creación de Dios, para dar cumplimiento a sus ensueños y divagaciones de adolescente; no era un fantasma frente a una realidad palpitante. Tanto la una como la otra vivían; ambas eran una mixtura de nube, de delirio, de ficción y, por otra parte, de eso que se llama principio físico, naturaleza, materia; pero en el predominio de una porción sobre la otra llevaban un camino, un proceso de dirección contraria. Mab era el ensueño convertido en realidad. Celedonia la realidad transformándose en humo, desvarío, espíritu, y ésta vencía a aquélla, porque los mitos de la realidad superan siempre a los mitos de la fantasía. (270)

#### 4. La verdad «terrible» que alienta tras los «mitos de la realidad»

Más allá de las numerosas figuras míticas que convoca la novela (Mab, Astarté-Afroditá, la sirena y demás nereidas, don Juan, Polífilo y Polia en el capítulo III titulado «Citeres, ida y vuelta», Tristán e Isolda, o también Ulises y Penélope) se inscribe discretamente, sin insistencia, con el modo susurrante de la sugestión, la figura de «la primera pareja que habitó la tierra» (99), Adán y Eva. El mito genesiaco se recorta en filigrana por medio de varias alusiones, pero también se ve profundamente revisado, según la perspectiva heterodoxa que ya se afirmaba en el prólogo. A la figura de Mab se sobrepone la de Eva, la mujer que Dios le diera a Adán. Así lo sugiere el texto en diferentes momentos, especialmente cuando designa a Mab como un regalo divino concedido al hombre Agliberto: «como yo se la pedí a Dios [...], así ha venido hasta mí, sin que le falte detalle o requisito (141). En otro momento, Agliberto está aterrizado pensando en la desaprobación y condena divinas que no dejaría de provocar su repudio sacrílego de la mujer que le fue dada por celestial providencia: «Abandonar a Mab era un grave pecado. Una blasfemia que Dios no perdonaría» (205).

En la reescritura del mito genesiaco que propone Bacarisse, Mab-Eva no es el vector de la tentación ya que nada empaña su perfección de mujer ideal, de esposa dócil, doméstica y genitora. Es otra mujer, menos celeste y más ctónica quien destila turbación en este paraíso hecho a medida, labrado para la felicidad sencilla de una vida sin sobresaltos: «Celedonia podía robarle aquella felicidad prevista en sueños, elaborada por él y hasta él conducida. El diablo podía valerse de ella para intentar su perdición eterna y terrenal desventura» (64). Celedonia aparece en el texto como la suprema tentadora, la mujer fatal, rebelde a la autoridad de los hombres, la eterna insumisa que hace peligrar las promesas de fidelidad conyugal y de reproducción social. Lejos de ser dependiente del hombre, se afirma como igual a él: «Los hombres no son más decididos, valientes y emprendedores que nosotras. Están confeccionados con la misma pasta flora nuestra» (60), escribe Celedonia a su amiga Claudia. Esta misma «pasta» que sirvió para amasar la figura de la mujer y del hombre va en contra de la versión bíblica de una supeditación ontológica de la mujer, plasmada a partir de una costilla del primer hombre y reconocida por él «hueso de sus huesos y carne de su carne».

Mientras que Mab es realmente una emanación del hombre, sacada del espíritu de Agliberto antes que de su cuerpo, Celedonia por su parte, remite a otra figura femenina que aquélla domesticada del Edén cristiano. Se emparenta con otra Eva, mucho más escandalosa, con una suerte de anti-Eva, evocada en los textos cabalísticos y cuya presencia se puede rastrear ampliamente en las leyendas judías de la Edad Media: Lilit. Según el Talmud y la cábala judía, pero también en numerosos rituales mágico-religiosos, Lilit encarna la feminidad indómita y es la homóloga de la figura adánica, siendo su estricta contemporánea. Lilit, según estas leyendas, sería la verdadera primera mujer de Adán, creada al mismo tiempo que él, a partir del mismo barro (revisitado en pasta culinaria en el texto de Bacarisse...). Según las distintas versiones a que dio pie su mito, fue expulsada del paraíso de Yahvé por su rebeldía y su desenfrenada sexualidad, o abandonó el Edén por iniciativa propia. Lilit reside en todos los casos en los infiernos donde es amante de los demonios y reina de los súcubos. Para vengarse de su sustitución por Eva, Lilit habría tomado la forma de la serpiente que provocó la caída de Eva e incitó a que Caín matara a su hermano Abel.

En la novela de Bacarisse, la dualidad femenina Celedonia/Mab se reconduce analógicamente en estas dos figuras primigenias de la mujer que son Lilit y Eva. Muchos indicios concurren para acreditar esta lectura. Primero, Mab llega al corazón de Agliberto después de otra mujer, igual que en el caso de Eva. La precedió una tal Tori, cuyo recuerdo obsesiona al protagonista al principio del relato. Luego, Mab fue creada a imagen y semejanza de Agliberto a modo de remedio balsámico para aliviar su infortunio y mitigar su decepción amorosa. La caída de Mab, que causa su expulsión del paraíso terrenal y rompe su plácido y decoroso dúo con Agliberto, se debe al influjo nocivo de la mujer serpentina que es Celedonia. El hibridismo es también una de las características que se suelen prestar a Lilit, presentada como una mujer-serpiente, una mujer-ave, una mujer-vampiro, y cuyo paradigma actualiza la sirena. La figura de Lilit instala en el relato la imagen de una feminidad fascinante y diabólica, seductora y amenazante. Notemos por fin que el mito de Lilit está emparejado con el culto que se tributa a Astarté, con la cual el narrador compara reiteradamente a Celedonia. Por si esto fuera poco, la novela se concluye con una escena titulada «Otra vez frente al mar» donde Agliberto y Celedonia pasean «casi desnudos» en una playa con visos de paraíso recuperado. No resulta casual que según distintas versiones del mito de Lilit sea precisamente en una playa, a orillas del Mar Rojo, donde tres ángeles encuentran a Lilit para intimarle que vuelva junto con Adán.

Con esta reescritura del mito genesiaco que propone Bacarisse, quien sufre el destierro y el eterno repudio es Mab-Eva, mientras que la mujer rebelde y misteriosa está rehabilitada, reconocida en una identidad que no es secundaria o anexionada al hombre, sino híbrida, hecha de reciprocidad (es la homóloga de Adán) y de alteridad (la feminidad no es una extensión o elaboración de lo masculino). La expulsión de Mab en beneficio de Celedonia equivale por tanto a renunciar a la domesticación comprendida como una reducción de la alteridad a la identidad, de la mujer al hombre, de la realidad inquietante a la fantasía tranquilizadora, para asumir el riesgo de lo desconocido y de lo incierto. La transformación de Agliberto, correlacionada con la metamorfosis sireneica de Celedonia, es una mutación ontológica que le lleva a asumir la ingeniosidad de la vida y a rechazar la impostura de identidades falsas. El personaje de Celedonia, mezcla de realidad y de misterio, de materia y de mito, es como un espejo tendido a Agliberto donde se reconoce como otro que inventar, más allá de las ficciones constituidas y de las identidades fijas.

Benjamín Jarnés (253) se mofaba del adjetivo «terribles» que sirve para calificar los amores de Agliberto y Celedonia. Sin duda este calificativo es engañoso y decepcionante si uno lo relaciona con un programa narrativo de estupro e impudicidad. Está sin embargo perfectamente acertado si se toman en cuenta estos elementos crípticos que hemos querido desvelar aquí. Lo «terrible» de estos amores reside en la radical heterodoxia de lo que la novela sugiere. La existencia burguesa y conyugal no es más que una secuela lamentable de una impostura primigenia: la «sustitución» de la mujer verdadera, vector de un amor tan material como espiritual, por una criatura artificial creada por la religión para contener el frenesí de una feminidad tentadora y disciplinar el amor entre los hombres y las mujeres marcándolo por el sello de la culpabilidad.

El mito de Lilit resulta superior al de Eva, porque este último no se enraíza en la fantasía de una imaginación que, en vez de aprehender la complejidad del ser, proce-

de por expulsión y partición. Expulsa lo que le molesta y establece un orden dual y excluyente fundamentado en antinomias: el Bien vs el Mal, la mujer vs el hombre, la carne vs el espíritu. Al revés, el mito de Lilit como el de la sirena no es, así como sostiene Agliberto, un «producto de la imaginación», trabajado por «nobles intenciones» y «cuerdos programas» elaborados en una perspectiva «utilitaria», sino el fruto de una «realidad frondosa, jadeante, ubérrima» que supera cualquier contradicción afirmando el principio del hibridismo. El hibridismo invita a la superación de todos los esquemas de pensamiento que mutilan la diferencia en aras de la unidad o de la dualidad, y redignifica el concepto de una complejidad alumbradora de formas y significados. El sujeto es así, al mismo tiempo, una realidad racional y vital, el amor tanto cuestión de espíritu como de cuerpo, la realidad una mezcla de prosaísmo y de miticismo, el ingeniero un posible ingenioso, la ciencia verdadera una operación aleatoria de química y misterio, y la literatura esta extraña alquitara donde se confunden y diluyen escandalosamente todos los referentes. El motivo alquímico con el cual se cierra el relato, en el momento en que los personajes por fin acceden a una identidad despojada del peso de las asignaciones simbólicas y sociales es, de hecho, una metáfora usual desde el Renacimiento de la creación poética. Al *Génesis* y a los «mitos de la fantasía» se opone este libro heterodoxo que invita, con el relato de estos terribles amores entre una mujer y un hombre modernos, a revisar la categoría de individuo al margen de los modelos conocidos y a refundar la humanidad en un presente inaugural. Se reivindica, a partir de la juventud de los protagonistas de esta ficción, otra mitología fundacional capaz de tener en cuenta todas las facetas de la realidad y del individuo, contra la estrechez de una imaginación falsificadora que los empobrece o simplifica.

Para llegar a esta conclusión, Bacarisse «utiliza un recurso que llama mitificación, pero que no es propiamente tal, sino una personificación que en todo momento se muestra como proceso, y no sólo como resultado final», según apunta Rosa Fernández Urtasun (104). Junto con la «pseudo mitificación» que hace de las protagonistas, también acude a la utilización de mitos tradicionales, sometiéndolos muchas veces a un proceso de revisión y disección (una sirena apócrifa, un don Juan decrepito). En cualquier caso, el mito, para Bacarisse, es un esquema vivo de contrucción que tiene una función estructural y ontológica más que etiológica o incluso temática, y que sirve para entretener la emoción con la razón, desde los presupuestos del raciovitalismo orteguiano. La vida se ofrece como la realidad radical: en ella arraigan todas las demás realidades de que se compone el hombre. La perspectiva de Bacarisse, por tanto, es integralista, coincidiendo con la teoría que defendió Benjamín Jarnés en el prólogo de su libro *Teoría del zumbel* (1930). En éste, el autor aragonés vindicaba un arte triplemente humanizado, capaz de acoger no solo al hombre, sino también «[al] *superhombre* y [al] *subhombre*, el “poco menos” que los ángeles y el “poco más” que las bestias» (Jarnés 74). Tal y como lo exponía Jarnés en este prólogo doctrinal, el «arte integral» había de sintetizar las tres dimensiones del hombre, estas tres latitudes que son «el subsuelo, la tierra firme y el vago azul» (Jarnés 76), para no quedar mutilado o parcializado. En esta novela de Bacarisse se aúnan y se resuelven en armónico equilibrio el «subsuelo» de donde emerge la sirena (procedente de los «buzos de la imaginación»), «la tierra firme» en que se mueve el ingeniero y el «vago azul» donde reside el constructo mental de Mab, dentro de la personalidad por fin reequilibrada y eminentemente vital de Agliberto.

## 5. Obras citadas

- Bacarisse, Mauricio. *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*. Valencia: La piedra lunar, 1981.
- Buckey, Ramón y John Crispin. *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza, 1973.
- Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. Madrid: Alianza, 1995.
- Fernández Urtasun, Rosa. «La dimensión mítica de los personajes vanguardistas. Una reflexión en torno a la teoría de Ortega y Gasset». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. Vol. XXXIII, p. 91-112, 2015.
- Fernández Utrera, María Soledad. «Mito, masculinidad y nación en la novela y el arte de la vanguardia (*Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, novela de Mauricio Bacarisse)». *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. XXIX, n°1, p. 33-81, 2004.
- Jarnés, Benjamín. *Teoría del zumbel* [1930]. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2000.
- Jarnés, Benjamín. *Feria del libro*. Madrid: Espasa, 1935.
- Ródenas de Moya, Domingo. «Mauricio Bacarisse: la sedición mansa», in *Travesías vanguardistas, Ensayos sobre la prosa del Arte Nuevo*. Madrid: Devenir, 2009.