



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Ribetes de sicalipsis. Modelos cosmopolitas para un erotismo subliterario ca- talán

**A touch of sycalipse - Cosmopolitan models for a Catalan subliterary
eroticism**

Thiago Mori

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Universitat Autònoma de Barcelona
giacomomori@gmail.com

Fecha de recepción :
23/02/2015

Fecha de evaluación :
27/03/2015

Fecha de aceptación :
19/05/2015

Abstract:

After the consolidation of an initial literary canon, and solved, by Fabra, the problem of the linguistic standardization, many Catalan intellectuals reflected on the need to standardize, next, the cultural offer in Catalan. Cèsar August Jordana and Rafael Tasis, for example, publish articles that make a call for Catalan writers to produce popular, middlebrow works, following models of international success.

A particularly interesting text is published on 1933 by Tasis, where he states that, for the cultural interests of Catalonia, "a good psychological novel, the analytical, dense work of a Joyce or a Proust" would be as necessary as "the *sicaliptic* feuilletonism of a Dekobra or a Da Verona and the mysteries and crimes presented by a Wallace or a Simenon." It is very interesting to notice that Tasis uses a word restricted to the Spanish scope, *sicalipsis*, instead of any other euphemism to refer to the literary production placed between the sentimental novel and raw pornography.

The present paper reflects on the choice of these international models to fill that empty space Tasis detected in the novel of Catalan expression. Indeed, it is striking that he has not mentioned any of those Spanish writers most frequently associated with the *sicalipsis*, one of which is *El Caballero Audaz* (José María Carretero Novillo), the first Spanish writer to assume the *dekobrian* definition 'cosmopolitan novel'. However, this absence is fully justified in the set of proposals that Catalan intellectuals made looking forward to a standardization of their literary and cultural circuit without Castilian intermediaries, in a direct dialogue with the trends, noble or not, of the rest of the European scene.

Keywords: Catalan novel; sicalipsis; years 1930; Rafael Tasis; Maurice Dekobra; cosmopolitanism; El Caballero Audaz.

Resumen:

Una vez consolidado un canon literario catalán inicial, y resuelto, con Fabra, el problema de la normativización, diversos intelectuales reflexionaron sobre la necesidad de normalizar a continuación la oferta cultural en lengua catalana. Cèsar August Jordana y Rafael Tasis, por ejemplo, publican artículos en que hacen una llamada para que los escritores catalanes produzcan obras «de consumo» siguiendo modelos de éxito internacional.

Nos interesa particularmente un texto de Tasis de 1933, en el cual afirma que, de cara a los intereses culturales de Cataluña, haría tanta falta «una buena novela de psicología, la obra analítica y densa de un Joyce o de un Proust» como «el folletín con ribetes de sicalipsis de un Dekobra o un Da Verona y los misterios y crímenes presentados por un Wallace o un Simenon.» Nos llama la atención el uso expandido de una palabra de alcance exclusivamente español, sicalipsis, en vez de otro eufemismo cualquiera para hablar de ese espacio literario limítrofe entre la novela sentimental y la pornografía.

En el presente texto reflexionamos sobre la elección de estos modelos internacionales para llenar ese espacio vacío que Tasis detectaba en la novela de expresión catalana. Por cierto, sorprende el hecho de que no haya mencionado ninguno de aquellos escritores españoles más comúnmente asociados a lo *sicalíptico*, entre los cuales figura El Caballero Audaz (José María Carretero Novillo), primer escritor español que asume la etiqueta dekobriana de *novela cosmopolita*. Sin embargo, esa ausencia se justifica plenamente en el conjunto de propuestas de los intelectuales catalanes, que buscaban una normalización de su circuito literario-cultural sin intermediarios estatales, en diálogo directo con las tendencias, nobles o no, del resto del panorama europeo.

Palabras clave: novela catalana; sicalipsis; años 1930; Rafael Tasis; Maurice Dekobra; cosmopolitismo; El Caballero Audaz.

Cuando Rafael Tasis (1906-1966) escribió la serie de artículos «Barcelona i la novel·la», publicada entre los meses de mayo y junio de 1933 en *Mirador, setmanari de literatura, art i política*, la comunidad lingüística catalana ya contaba con traducciones de los principales clásicos griegos y latinos, además de Shakespeare y Goethe. Contaba con una abundante producción literaria propia en verso y prosa, de indudable calidad. Y contaba, claro está, con una prensa altamente cualificada que abarcaba desde diarios generalistas hasta las publicaciones más especializadas, caso de la propia *Mirador*. Es un dato importante para entender el planteamiento de Tasis cuando se quejaba de la escasez de novelas «barcelonesas» en un contexto dominado por novelas de temática rural y bucolismos afines¹.

Decía Tasis:

(...) fins al cap de quatre anys d'adjudicar el Premi Crexells no ha estat atorgat a una novel·la de tema barceloní. El ruralisme, fàcil generador de poesia, que envaí la nostra literatura d'ençà la Renaixença, ha influït igualment, d'una manera

¹ Hay que tener claro, sin embargo, que Tasis consideraba “rurales” algunas novelas *modernistes* y *noucentistes* que poco o nada tenían que ver con las novelas rurales del realismo-naturalismo ochocentista.

abassegadora i perjudicial, la novel·lística catalana. Massa sovint, el paisatge ha ultrapassat la seva funció de fons de l'acció i s'ha menjat les figures [...] No fóra ja hora d'una vegada —i jo crec que aquesta orientació tindria la gran virtut de guanyar un públic molt més vast a la nostra literatura i de donar-li, a més, un ressò internacional que fins ara no ha tingut— que els novel·listes catalans s'encaressin amb Barcelona [...]?

Parece ser que el meollo de la cuestión, para Tasis, no era sencillamente la existencia de una literatura que hablara de Cataluña, sino de qué Cataluña hablaría la literatura de expresión catalana. De hecho, el ruralismo y la exacerbación en las artes de todo lo que haya de pintoresco en un país, aunque poco tenga que ver con la realidad diaria de sus habitantes, forma parte de una reafirmación identitaria por la que pasaron todas las literaturas nacionales durante el siglo XIX. Si pasar por esa etapa es normal, permanecer en ella representaría, más que un problema, un autosabotaje. Y en eso poco importa la existencia o ausencia de un Estado: ese folklorismo persistente se manifestó (y se manifiesta) tanto en naciones sin Estado como Occitania, Galicia, Bretaña o Escocia como en naciones relativamente nuevas que también tuvieron un proceso acelerado, pero tardío y periférico, de formación de una cultura nacional, como es el caso de muchos países latinoamericanos².

Lo pintoresco de ese fetiche no es una invención artificial: lo que ocurre es que, entre todos los elementos presentes en la vida real de un país, se hace una selección destinada al otro, a venderse al otro. Se eligen aquellos elementos diferenciales que, así suponen, solo se pueden encontrar ahí: un ritmo musical, un paisaje, un tipo local de calzado o de tocado, un nombre de flor. Todo lo demás, producto compartido con muchos otros lugares, se ignora.

Una visita a cualquier centro catalán o gallego de Latinoamérica mostrará hasta qué punto es peligroso ese camino que Tasis denunciaba. Lo que combatía no era la existencia y la valoración de los elementos característicos de un pueblo, sino que esa reconstrucción simplificadora e ingenuizante pasara a ser sinónimo unívoco de una cultura.

Todo ello, sin embargo, empieza mucho antes: la existencia misma de juegos florales, felibres y floreos poéticos afines es un síntoma de una etapa muy avanzada de la sustitución lingüística y cultural; ya lo denunciaban los sociolingüistas del entorno de Lluís Aracil (Porquet Botey, 2013: 130). Los devaneos poéticos y el folklorismo sin límites se hacen en la lengua en proceso de sustitución y, justamente por eso, rara vez fueron prohibidos ni siquiera reprimidos por los sucesivos regímenes totalitarios, incluido el franquismo. Sin embargo, los ámbitos más operativos se reservan a la lengua sustituyente, también en literatura. Es como si la división entre textos útiles e inútiles

² El cineasta Stanley Kubrick afirmó en los años sesenta que «Las naciones más grandes siempre se han comportado como gánsteres, y las pequeñas como prostitutas». Si le perdonamos la vulgaridad de la metáfora y matizamos un poco lo que dijo, le veremos el punto de verdad. Históricamente siempre ha habido un punto de *entrega voluntaria* de esas naciones «pequeñas» o, mejor dicho, de las élites de esas naciones. Si esa entrega (¿alquiler, o venta?) queda ya muy clara en el ámbito económico y político, no debería hacer falta un gran esfuerzo para detectarla también en el campo cultural e intelectual (Harrison, Boyd, 2003: 98).

(presente ya en los tratados de retórica clásicos) encontrara un eco en esa división moderna de las funciones textuales. Eso nos lleva a pensar que la literatura dicha de consumo o paraliteraria tiene cierto parentesco con los textos didácticos y diálogos pedagogizantes bastante corrientes hasta el siglo XIX: todos ellos eran *útiles* a su manera, esto es, no se destinaban al arte por el arte, sino a un objetivo concreto específico, aunque fuera simplemente el de ocupar el tiempo libre del proletariado³.

Los libros groseros, los divertimientos inconsecuentes y los retratos urbanos más crudos ya existían en Cataluña, pero, tal como las actas notariales, los ensayos filosóficos y los artículos de economía, se hacían casi siempre, a partir sobre todo del siglo XVIII, en castellano. Podríamos pensar que se trata de una polémica superada, pero, para poner un ejemplo entre muchos, una reciente colaboración del profesor y crítico literario Jordi Llovet en Catalunya Radio generó reacciones iracundas de los defensores de la Cataluña folklórica, como la del editorial «Encara una mostra d'autoodi cultural en una emissora pública», de Tornaveu, que considera el texto de Llovet una manifestación de «autoodi», llena «de desdeny cap a la cultura popular que ens defineix com a poble»:

Cal denunciar que des de la nostra ràdio pública es permeti a un col·laborador proferir opinions plenes de desdeny cap a la cultura popular que ens defineix com a poble. [...] No ens sabem estar de lamentar aquesta actitud —que crèiem eradicada [sic]— de 'cultureta' d'unes altres èpoques, que no sap veure la riquesa que, com a poble, podem oferir al món, sense que res no sigui incompatible. [...] És una bona notícia que als nostres mitjans de comunicació públics i privats apareguin, sense esperit autodestructiu i amb tota naturalitat, expressions de la nostra cultura popular. [...] Tenim la comesa de treballar perquè els catalans no ens avergonyim de ser qui som, de combatre l'autoodi que ens ha tenallat massa temps.

Se trata sin duda de una lectura bastante rasa de las palabras de Llovet, que citamos:

Als darrers mesos hem vist desfilar castellers, boletaires, collidors de carxofes, amics dels calçots, traginers i més coses d'aquest calibre. Són informacions agradables, però no representen en absolut tot el que genera la cultura d'aquest país, que són moltes coses i molt diverses. Sembla que els aspectes més cosmopolites de la nostra cultura comencen a semblar secundaris, en favor dels aspectes més nostrats. [...] Segur que un dia Europa ens acceptarà de més bon grat si presentem les nostres traduccions de Shakespeare, Goethe i Proust, per exemple, que si presentem calçots, bolets i botifarres.

³ Antes del final de la Guerra Civil, la mayor parte de las lecturas en catalán de la clase obrera provenía, en verdad, de revistas satíricas como *La Esquella de la Torratxa* o *Papitu*. La necesidad de fomentar la producción de novelas para ese mismo público buscaba atraerlo hacia la (alta) literatura catalana, además de aprovechar un mercado que ya existía, y que estaba monopolizado por la producción en lengua castellana.

Aunque podría haber condenado el culturalismo excesivamente elitista de Llovet, el planteamiento de *Tornaveu* se limita, otra vez, a reivindicar *allò nostrat*, enmarcándose en la manida polarización entre «ensimismamiento» y «apertura», que nos remite al viejo antagonismo entre «modernos» y «tradicionales» de la literatura catalana, al cual ya se adscribía el texto de Tasis.

La necesidad de sincronización con el resto del mundo, la voluntad de hacerse cosmopolita (aunque no quedara del todo claro qué entendían por «cosmopolita») se manifestó e interpretó de muchas y muy diversas maneras en la Cataluña de preguerra. Entre esas lecturas, destacaban dos: una consistía en la importación de modelos formales de las vanguardias artísticas francesas y alemanas; la otra se manifestaba principalmente por su contenido, a través de narraciones llenas de una morbosidad supuestamente cosmopolita focalizada en el Barrio Chino barcelonés. Mientras que la inserción de las corrientes artísticas de vanguardia pretendía modernizar el panorama artístico catalán, la segunda corriente fomentaba el imaginario de una Barcelona moderna y urbana (que serviría tanto para el consumo propio como para la exportación de esa nueva imagen de país que se estaba construyendo).

De todas maneras, la presentación de una Barcelona en pie de igualdad con las demás metrópolis de su tiempo, en comunicación directa con la modernidad del mundo (léase: europea más neoyorquina), pasó a formar parte de la agenda de los intelectuales y artistas catalanes.

Al evocar a Dekobra, Tasis evoca también, necesariamente, el concepto de cosmopolitismo que estaba asociado a ese autor. Seguramente no se trata del mismo cosmopolitismo de que hablaría Llovet, incluso porque la etiqueta en sí es bastante engañosa. Abarca, bajo un mismo término, ideas para nada relacionadas entre sí, aunque la permanencia del nombre dé la idea de una continuidad que no hace sino generar lecturas anacrónicas.

La expresión griega que da origen al término y la concepción cínica que la forja —«*Kosmo(u) polites*» [κοσμοπολίτης], ‘Soy un ciudadano del mundo’, atribuida a Diógenes de Sinope (412 a.C.-323 a.C.)— da pocas pistas sobre las formas contemporáneas, post-globalización, que adquiriría el concepto.

Como veremos más adelante, había en la Cataluña de preguerra una tradición de usos literarios y periodísticos de la palabra «cosmopolita», casi siempre como sinónimo (poco cuestionado) de «modernidad». Más allá de los rasgos comunes que el concepto pueda haber tenido a lo largo de la historia, Genrich identifica esa manifestación de cosmopolitismo de entreguerras como “a chronologically situated phenomenon informed by contemporary issues and inflected by the consumer society.” (Genrich, 2004:17). Los elementos básicos que definirían la obra de cosmopolitas como Dekobra o Larbaud serían un profundo individualismo enmarcado en cierta xenofilia y una vaga noción, harto elitista, de qué representaba ser un ciudadano del mundo: un europeo blanco de gran poder adquisitivo viajando por países de primer mundo e interactuando con personas igualmente blancas y ricas —como siempre había hecho, pero cuyos apellidos apenas puede pronunciar. Quizás, en un mundo cuyo proletariado se estaba intentando unir, el «no proletariado» se empezaba a dar cuenta de que tenía más similitudes con las élites de otros países desarrollados que con las masas populares de su lugar de origen. Y Barcelona (no solo en la representación literaria) deseaba formar parte de ese escenario privilegiado por

el cual se movían esos todavía poco numerosos «ciudadanos del mundo», aunque fuera un mundo relativamente limitado.

La campaña de Tasis presentaba, también, una preocupación por el género literario y el estrato cultural de esas obras cosmopolitas barcelonesas. No bastaba hablar de Barcelona en novelas formalmente fosilizadas o destinadas a un público lector ya establecido. Había que ensancharse en todos los aspectos. Tasis concluye la serie de artículos con la siguiente afirmación:

[...] jo gosaria dir que, de cara als interessos culturals de Catalunya, fa tanta falta una bona novel·la de psicologia, l'obra analítica i massissa d'un Joyce o d'un Proust, com el fulletonisme amb ribets de sicalipsi d'un Dekobra o un Da Verona i els misteris i crims presentats por un Wallace o un Simenon.

Además de «sicalipsis», en los textos ya habían aparecido las palabras «pornografía»⁴, «erótica»⁵ y «verde»⁶. Como es sabido, «sicalipsis» fue, en literatura, uno de los muchos eufemismos aplicados a lo largo del tiempo para hablar de obras cuyo acento recae sobre la actividad sexual o su insinuación.

Sin embargo, a menudo se comete el error de aplicar definiciones anacrónicas y de entender lo pornográfico como hoy se entiende, es decir, como casi sinónimo de sexo explícito. Las muchas palabras que se han usado para hablar de la presencia del sexo en el arte no tienen por qué indicar diferentes grados de osadía, ni se refieren necesariamente a lo mismo.

Podríamos suponer que Tasis tan solo usó, por extensión de léxico, y para evitar repeticiones, cuatro de los sinónimos que conocía para hablar de un mismo objeto, y que no veía ninguna diferencia de tenor entre las obras que le servían de ejemplo. Pero llama la atención el uso justamente de la palabra «sicalipsis», de acuñación totalmente española, para referirse a un francés y a un italiano.

Guido da Verona (1881-1939) fue un escritor italiano del periodo giolittiano, de influencia dannunziana, que el crítico Enrico Tiozzo reagrupa bajo el epígrafe de *Romanzo Blu*, juego de palabras entre novela rosa y el azul atribuido desde la cuna al universo masculino. Las obras de los escritores *blu* (Guido da Verona, Lucio d'Ambra, Luciano Zuccoli y Pitigrilli) presentaban con cierto humor y con dosis constantes de sensualidad un universo en el cual los roles clásicos de los géneros se estaban tergiversando y las fronteras sexuales y morales se iban diluyendo al mismo ritmo que las fronteras geopolíticas, con un posterior retorno al orden, igualmente drástico. Completamente preteridos por la crítica que les sucedió, tuvieron vetada en bloque su presencia en los libros de historia de la literatura, bajo la excusa de pertenecer a un estrato

⁴ «Hom ha creat [...] una nova *Chinatown*, sense xinesos, amb perversitats decoratives i pornografies sublimades de literatura».

⁵ «[...] la darrera novel·la de C.A. Jordana *Una mena d'amor*, que és, amb la *Judita* de Trabal, la sola mostra de literatura eròtica que tenim en català, i que ens dóna unes finíssimes impressions del Paral·lel i del món bigarrat i pintoresc que s'hi belluga».

⁶ «Barcelona, pedrera de novel·les. De novel·les –ja ho hem vist– de tota mena i de tots colors, blanques, verdes o vermelles.» Aquí, además de las «verdes» de que tratamos en el texto, Tasis se refiere a novelas «blancas», o sea, novelas sentimentales completamente desprovistas de carga erótica (destinadas a lectoras solteras y, por lo tanto, vírgenes), como algunas obras de Josep Maria Folch i Torres, i a novelas «rojas», las de difusión del ideario comunista (alguna vez definidas como «negras», por la presencia de ideas anarquistas), como *Desembre* (1934), de Joan Baptista Xuriguera.

cultural excesivamente bajo, o de haber comulgado con la ideología fascista, aunque Mussolini hablara con desprecio de la «literatura de *burletta*, tipo da Verona, Pitigrilli, Kiribiri⁷».

Dekobra, a su vez, representó un fenómeno de más alcance que Da Verona. Seudónimo de Maurice Tessier (1885-1973), migró de los *grands reportages* exóticos a una literatura no menos pintoresca. Fue el responsable del tal vez primer fenómeno de ventas de un libro popular en toda Europa, *La madonne des Sleepings*, de 1925, una de las novelas que Dekobra subtítulo como *roman cosmopolite* [las demás fueron *Mon coeur au ralenti* (1924), *La Gondole aux chimères* (1926), *Flamme de velours* (1927) y *Sérénade au bourreau* (1928)]. Esa voluntad de un cosmopolitismo cueste lo que cueste (cuya filiación remite directamente a cierto exotismo del siglo XIX, actualizado) generaba ambiguamente novelas que respondían a ese deseo de modernidad de que habla Tasis pero cuyas estrategias constructivas tenían más puntos de contacto con las de los ruralistas cuya omnipresencia criticaba. El binomio contrastivo «yo» / «el otro» se delineaba con un grado bastante bajo de conexión con la realidad, y tanto el uno como el otro se convertían en caricaturas, en imágenes *for export*.

El término «sicalíptico», de origen y alcance exclusivamente españoles, tiene un origen dudoso, aunque lo más probable es que provenga de la yuxtaposición de las palabras griegas *sikon* [σῦκον] («higo») y *aleipsis* [ἄλειψις] («frotar»), composición de significado bastante evidente. Mal intrínseco a las reconstituciones etimológicas, la profusión de posibles etimologías abruma y desorienta, y en el caso de una palabra evidentemente jocosa como lo es *sicalipsis*, roza lo anecdótico. En su libro *El Cuplé*, de 1990, Serge Salaün nos ofrece una hipótesis de origen ya dentro del mundo del espectáculo:

Si se da crédito a la explicación tradicional, la palabra *sicalipsis* proviene de un cartel barcelonés en el cual un director ignorante se había trabucado con la palabra «apocalíptica», aplicada al verdor de una obra por estrenar. Es muy posible. Quizá no sea ésta la única explicación. En los últimos años del siglo XIX, algunas cantantes francesas que actuaban en las varietés lo hacían con tanto frenesí y tanta gesticulación que les valió el calificativo de «epilépticas». (...) Podría ser, entonces, que el infortunado director catalán se confundiera con tantas palabras exóticas y pintorescas, para dar a luz al tan sabroso «sicalíptico» que, a falta de precisión lexical [sic] (es de los más imprecisos en cuanto a lo que separa lo verde, lo erótico, lo pornográfico...) se aplicará profusamente a todas las manifestaciones osadas que pululan en los escenarios españoles.

(Salaün, 1990: 196)

Aunque está claro que el término se populariza y pasa a formar parte del léxico español y catalán a partir de su presencia en el mundo del teatro de variedades, y que su uso literario extendido es posterior, el filólogo Federico Ruiz Morcuende defiende que la palabra aparece por primera vez en el mismo

⁷ «La letteratura da burletta, tipo Da Verona, Pitigrilli, Kiribiri, era la sola ad aver successo in quegli anni in Italia» (TIOZZO, 2009: 604)

mundo editorial. Citamos un fragmento del texto publicado en el número 6 de la *Revista de filología española*, de 1919:

SICALÍPTICO Y SICALIPSIS

Estas dos palabras, de aparente estructura griega, no son sino dos vocablos modernos, inventados por un editor al hacer la propaganda de una de sus publicaciones.

En el número del diario *El Liberal*, de Madrid, correspondiente al 25 de abril de 1902, se insertó en cuarta plana, por vez primera, el siguiente anuncio: «Dentro de poco tiempo se pondrá a la venta una nueva e interesante publicación, a 60 céntimos cuaderno, titulada *Las mujeres galantes*. Esta publicación es altamente «sicalíptica». Para conocer la definición de esta palabra, completamente nueva, es preciso adquirir el primer cuaderno de *Las mujeres galantes*»^{*}.

[...] apareció primero *sicalíptica*, poco después *sicalíptico*, y a continuación *sicalipsis*. Rápidamente, sirviendo de trasmisor el teatro, con las piezas del llamado «género chico», se difundieron las tres palabras, que tienen un significado medio entre la relativa inocencia de lo picaresco y la descarada desfachatez de lo pornográfico.

Del habla helénica no tienen *sicalíptico* y *sicalipsis* más que su semejanza con las formas *apocalíptico* y *apocalipsis*, en las cuales se inspiró probablemente su inventor al crearlas.

* Parece ser que dirigió esta publicación el escritor festivo Félix Limendoux, La definición que prometía el anuncio, no era otra que una serie de fotograbados con desnudos más o menos artísticos.

Muy recientemente, Rafael Mainar «noveliza» el origen de la palabra, en una línea compatible con la de Ruiz Morcuende, pero —a diferencia del filólogo— sin citar claramente sus fuentes.

Todo el mundo conoce hoy la palabra *sicalipsis* y sus derivadas *sicalíptico* y *sicalíptica*. Su significado tampoco es un secreto: quiere decir algo alegre y verde a la vez; pero que no llega a lo escandaloso y pornográfico. El uso la ha sancionado y con ese refrendo adquiere perfecto derecho a ingresar en la cofradía de las palabras propias, netamente castellanas.

Y, sin embargo, esa palabra, por su estructura, parece exótica; su fonetismo no es el corriente en la lengua castellana; su raíz etimológica no se adivina... Naturalmente, como que su origen es... una barbaridad.

He aquí ese origen:

Un editor, no diré de dónde, había hecho unos álbumes o portafolios de bellezas femeninas más o menos vestidas, *menos* casi todas, y preparaba la publicidad, el reclamo, de la edición.

Hablando con el director de la casa, un periodista conocido por su gracejo, le dijo:

—Hay que apretar mucho en el reclamo, mucho. Esto —y le enseñaba un ejemplar del álbum—, es hermoso, magnífico, colosal, asombroso...

—Sí, sí que será todo eso; pero los adjetivos que usted emplea están ya muy usados y no van a servir para el reclamo. Hay que inventar algo nuevo.

—Sí, hay que inventarlo, porque, vamos, mire usted esta lámina. Es *sicalíptica*, verdaderamente *sicalíptica*.

—*Sica*... ¿qué?

—*Sicalíptica*, hombre, como dicen en la Biblia.

—¡Anda la Biblia! Pues ya lo tenemos: esta publicación —y el periodista comenzó a escribir un reclamo— es eminentemente *sicalíptica*...

El editor había querido decir APOCALÍPTICA, para ponderar la grandiosidad asombrosa.

El periodista recogió la palabrota, la lanzó a la circulación, excitó la pública curiosidad prometiendo explicar lo que significaba, señaló como explicación los portafolios del editor, y cátrate una palabra nueva, gráfica, expresiva y aceptada para determinar una idea que sólo podía serlo por una frase.

(Mainar, 2005: 104-105)

Sea cual sea su origen, no intentaremos reconstruir la sutileza de matices que pueda haber existido entre *pornográfico*, *erótico*, *verde* y *sicalíptico*. Además, no nos parece que el uso de la expresión «ribetes de sicalipsis» en «Barcelona i la novel·la» suponga para Tasis una suavización de otros epítetos posibles.

Sin embargo, mucho más comprensible dentro del proyecto de Tasis es la ausencia de algunos ejemplos literarios que históricamente se han asociado de forma directa a lo *sicalíptico*, como por ejemplo Felipe Trigo, *El Caballero Audaz* (José María Carretero Novillo), Álvaro Retana o Alberto Insúa; no le interesaba la literatura *sicalíptica* propiamente dicha, sino el cosmopolitismo enmarcado de sensualidad que encontraba en Da Verona y en Dekobra, pero no en los escritores *verdes* españoles.

Sin embargo, fue justamente uno de estos escritores, José María Carretero Novillo, *in arte* *El Caballero Audaz*, quien había importado a España el concepto (o más bien la etiqueta) de «novela cosmopolita». En 1927 aparece la novela *¡Mi Marido!*, con el mencionado epígrafe, seguida por las «novelas cosmopolitas» *La Venenosa* (una novela sobre la cupletista Raquel Meyer, de 1928); *La «estrella» sin alma* (1930) y *Alejandro Centellas, aventurero del mundo* (1930). Cabe destacar que la traducción castellana del más rotundo

éxito de Dekobra, *La madonne des sleepings*⁸, no se publicaría hasta 1930, aprovechando el estreno español de la película homónima dirigida por Marco de Gastyne y Maurice Gleize en 1929.

Asimismo, la expresión en sí no era desconocida por el público catalán. Se titulaba *Cosmopolita* un periódico católico editado en el cambio de siglo por el polémico Segimon Pey-Ordeix, quien, por cierto, también publicaría durante la dictadura de Primo de Rivera novelas consideradas eróticas⁹.

La novela cosmopolita sería también el título de una colección raquílica editada en Barcelona a finales de los años 1920, que, en sus pocas páginas (variando entre 8 y 16), publicó en entregas semanales novelas de un tal Adolfo de Madrid, como *Juan Manuel Luján, el famoso bandolero jerezano* y *Luis Miguel o Amor y Libertad (La novela de nuestros días)*, que de *dekobrianas* tenían muy poco, pero de populares, mucho.

Los términos «cosmopolita» y «cosmopolitismo» se emplearon muy a menudo en la prensa española a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Como suele pasar con palabras y conceptos tan antiguos (el término se remonta al siglo IV a.C., y se cree que los primeros en usarla hayan sido los cínicos), sus usos responden más a acepciones circunscritas a su tiempo que a un respeto riguroso por sus primitivas definiciones. El cosmopolitismo que corría por Europa luego de la Primera Guerra Mundial fue más bien una denuncia del patriotismo como fuente de conflictos, una de las manifestaciones del posnacionalismo que se delineaba en Europa (respuesta a las contiendas más o menos extensas que salpicaron el continente a partir del último tercio del siglo XIX). Las iniciativas internacionalizantes se daban en todos los campos, desde las teorías comunistas hasta las propuestas de idiomas programados y anacionales, como el volapük o el esperanto. Tolstoi, por ejemplo, afirma, en un ensayo de 1896: «Para acabar con la guerra, acaben con el patriotismo» (Appiah, 2007: 19).

Queda saber el sentido que atribuía Carretero al término «cosmopolita». Y aún más, qué sentido le atribuía el propio Dekobra. El oportunismo sistemático de Carretero (y quizás el adjetivo se pueda aplicar también a Dekobra) nos hace pensar en una adopción un tanto «alegre» de una expresión que poco tenía que ver con sus propias ideas. Cruz Casado (Cruz Casado, 1989: 97-112) establece una división en tres fases para la obra del Caballero Audaz: «novela rosa», de 1908 a 1918; «novela erótica» (que incluye las autoproclamadas «novelas cosmopolitas»), de 1919 a 1929; y «novela tendenciosa», a partir del 1930, aunque se pueden encontrar rasgos de las tres vertientes a lo largo de toda su obra.

Nacionalista español al extremo, Carretero sigue produciendo en el ámbito de las obras «con finalidad», no solo en la prosa de ficción (en la cual delineaba héroes derechistas antagonizados a mezquinos villanos izquierdistas), sino también en sus virulentos panfletos que denunciaban a los «traidores de la patria». Con sus opiniones facilonas y rabiosas llena toda una serie de libros, *Al servicio del pueblo*, compuesta por títulos tan poco sutiles como *Nos llevan hacia el abismo* (1932), *La farsa de la crisis o España hacia el*

⁸ *La Madona de los coches-cama*, en traducción de Ángel Pumarega

⁹ Entre las cuales destaca *Sor Sicalipsis*, cuya primera edición, de 1924, fue prohibida durante la dictadura de Primo de Rivera. A raíz de la prohibición, 3.000 copias fueron destruidas. Maucci reedita la novela en 1931.

fascismo (1933), *Traidores a la patria: la verdad sobre Asturias y Cataluña: ¡Los responsables!* (1935) o *El [sic] agonía de España: los culpables* (1936). La primera serie de *Al servicio del pueblo* recibe el subtítulo de *Opiniones de un hombre de la calle* y denuncia, con más de una década de antelación, el relativismo del retorno al orden europeo —que solo estallaría con fuerza total en la posguerra, y del cual el *qualunquismo* italiano sería el mejor ejemplo. La victoria de los «nacionales» motiva el inicio de una segunda serie de *Al servicio del pueblo*, *La revolución de los patibularios*, donde, en la primera mitad de los años 40, Carretero dejaba aún más claro, como si falta hiciera, de qué lado estaba.

Las posiciones políticas de Carretero eran, de hecho, notorias. González Calleja comenta el contexto en que se tradujo al francés *El novelista que vendió a su patria o Tartarín, revolucionario*:

Anido y Magaz también recomendaron y financiaron el 20 de octubre de 1924 al escritorzuelo Carretero Novillo para difundir en París un folleto antiblasquista titulado *El novelista que vendió a su patria o Tartarín, revolucionario*, donde, entre otras falacias, aseguraba que la Rusia soviética había cedido al escritor valenciano un millón de francos para su tarea de acoso a la monarquía. El folleto fue convenientemente jaleado por la prensa derechista a sueldo del embajador español, pero Carretero fue agredido por Esplá, secretario personal de Blasco, en la noche del 27 de diciembre de 1924 y llevó el asunto a los tribunales, quedando en evidencia ante la opinión pública francesa como engranaje de una trama de acoso urdida por un gobierno extranjero

(González Calleja, 2010: 222).

L'Esquella de la Torratxa traduce, en un texto no firmado de 1937, la reputación que tenía Carretero (y otros «escritorzuelos») en Cataluña:

- Que té Pemán?
- Sí, senyor.
- I Fernàndez Flórez?
- Si és servit.
- I Marquina?
- Complet.
- I Ardavín?
- Triï.
- I Giménez Caballero?
- Alguna cosa.
- I Marañón?
- Tot.
- I Caballero Audaz?
- Tant com vulgui.
- Doncs foti-se'ls al cul.

Podríamos pensar que el uso del epígrafe «cosmopolita» por un nacionalista enfermizo como Carretero formaba parte intrínseca del mismo concepto de «cosmopolitismo de entreguerras». Esa manera de pensar un tanto apolítica parece haber sido una especie de bomba de relojería, que provocaría un giro masivo de sus autores hacia la derecha. En cierta manera, ese fue el recorrido de los autores «cosmopolitas» estudiados por Tom Genrich

(Paul Morand, Jean Giraudoux, Valéry Larbaud y Maurice Dekobra). Ese sería también el recorrido político (o apolítico) del *blu* más joven, el judío converso Dino Segre (*in arte* Pitigrilli), cuyos paralelismos con Dekobra son incontables, hasta el punto de que a menudo se haya definido a Dekobra como «el Pitigrilli francés» y a Pitigrilli como «el Dekobra italiano». Umberto Eco define anacrónicamente como *qualunquismo* el aparente cinismo apolítico de Segre (Eco, 1976: 115-143).

A Tasis le habría caído la cara de vergüenza si hubiera citado al fascista Caballero Audaz en 1933, y se entiende perfectamente que no lo haya hecho. Pero tampoco cita a Enrique Jardiel Poncela, cuya novela *Amor se escribe sin hache* (1931) tenía como subtítulo *Novela casi cosmopolita*. Queda claro que Tasis evitaba cualquier asociación con el mundo de las letras castellanas. El ejemplo no español coloca la literatura catalana en diálogo directo con el mundo: no había motivos para mediar, vía literatura española, una importación de tendencias subliterarias que, de hecho, no surgen en el Estado español. Sin embargo, es evidente que, para Tasis, Dekobra no representaba sino un ejemplo de «un escritor erótico de éxito y cierta calidad dentro de lo que se propone» (de hecho intercambiable por otro cualquiera). Es exactamente lo que hace Joan Bagueny (pseudónimo del católico blanense Vicenç Coma i Soley¹⁰) en *Tanta remor per tan poques nous?* (1930), una crítica dura y moralista a la novela *Fanny*, de Carles Soldevila.

Al començament de la novel·la, l'home que té una mica de dignitat rep una forta sotragada instintiva. L'autor, amb aquella elegància que en podríem dir de confiter, pren una infecta tapadora amb la mà enguantada, i deixa que per l'ambient surin tota mena de pestilències, o de pudors, segons pròpia expressió del Petrònius de l'idioma vernacle. Hom diria que aquest, en escriure determinats fragments, s'encara amb el públic, tot emprant el monòleg interior, i li diu:

—Què us sembla de la meva il·lustració afrodisíaca?
Ni Pitigrilli ni Dekobra no tenen d'ensenyar-me res.

I després, amb un somriure satisfet, es frega les mans enguantades. Això sí que cal remarcar: l'autor mai no s'oblida dels guants; fins i tot quan la protagonista pren vasos de llet i xocolata amb ensaïmada.

Ese uso del nombre de Dekobra como etiqueta que iba más allá del propio Maurice Tessier atravesaría el Atlántico en relativamente poco tiempo. El escritor mexicano Luis Garrido, por ejemplo, lo usa para definir el carácter de la protagonista del cuento «La mujer que leía a Dekobra», de 1937. Aquí, poco importa Dekobra en sí, sino lo que representaba literaria y socialmente.

¹⁰ El propio Coma y Soley publicaría novelas como *Les inconscients* (1924) y *La Totó fliteja* (1930), de temática semejante a la de la obra de Soldevila que critica, pero más de acuerdo (por medio de ejemplos o de contraejemplos) con su ideología moral (aunque el propio Pitigrilli citado por Coma y Soley haya dicho (respecto a *Cocaína*, de 1921) que se trataba de una obra moralizante por medio de su ejemplo negativo.

Tanto Pitigrilli como Dekobra contaban con traducciones castellanas (las del italiano, editadas en Barcelona por Bauzà), y estaban al alcance del lector catalán (que, hablando mejor o peor el idioma sustituyente, nunca tuvo problemas para aprovechar la transparencia del idioma castellano respecto al suyo). Tasis cita a Dekobra de manera adjetivada: no pretende de ninguna manera que se lo emule en especial, como tampoco pretende simplemente que el lector catalán lo pueda leer (porque de hecho ya lo hacía, en castellano). Domènech Guansé comenta muy acertadamente la propuesta de Tasis en «Literatura i frivolitat», de 1936, y acaba de elucidar la aparentemente ambigua «necesidad de escritores malos» sobre la cual llamaba la atención Tasis:

Tasis i Marca en el seu estudi sobre la novel·la, que hem comentat aquests dies, afirma que a Catalunya són necessaris no solament els bons novel·listes, ans els fulletinistes de crims i de misteri a la manera de Wallace o Gimennon [sic], i els narradors eròtics a la manera d'un Dekobra o d'un Da Verona. L'afirmació, certament, no és nova, però és d'aquelles que convé repetir de tant en tant. Un seguiment nacionalista exigeix aquesta plenitud, aquest esperit integral en tota cultura. Pel que fa a la producció literària, és evident que avui, si el lector no troba tota mena de lectures, si, millor dit, no troba les que escauen al seu gust o al seu temperament, recorrerà, sense pensar-s'ho, a un altre idioma. Això no vol dir, és clar, que el crític literari, que el comentarista hagi d'acollir amb joia tota mena de literatura, que no hi pugui fer les reserves que calgui i, fins si li sembla, apartar-la amb el peu.

Cal pensar, però, que estem flanquejats per literatures forasteres. Si als francesos, per exemple, els caigués una plaga de Dekobras en anglès, disposats a explotar la ingenuïtat o la sensualitat del seu públic, cuitarien a combatre'ls acarnissadament, tot deixant en pau el seu Dekobra indígena. És a dir, obrarien d'una manera totalment oposada del que ho fem a Catalunya. Ací contemplem amb indiferència com la més baixa literatura forastera es filtra entre nosaltres, i inunda els quioscos de diaris i les barraques de teatres i cinemes. En canvi exigim que tots els nostres escriptors siguin o vulguin ésser transcendents, importants i carregats d'ambicions genials.

Això té la seva gravetat, perquè si és cert que hi ha persones que provenen d'una iniciació literària perfectament orientada, són molts els qui han començat a apassionar-se per la lectura amb llibres d'imaginació més o menys frívols. Altrament, encara que fos cert que totes aquestes frivolitats literàries no fessin sinó pervertir la sensibilitat i el gust, si és cert que no servissin sinó per a explotar la innocència del públic més ingenu, valdria més, mal per mal, que els explotadors fóssim nosaltres.

Textos como «Les afeccions literàries del públic anglès i americà» (1927), de Cèsar August Jordana; «Una novel·la pornogràfica, per favor!» (1930), firmada A.F. y atribuida por Neus Real a Just Cabot (Real Mercadal, 2006: 78); «Barcelona i la novel·la» (1933), de Rafael Tasis y «Literatura i frivolitat» (1936), de Domènec Guansé, detectaban discontinuidades en el

campo literario catalán y proponían que se llenaran de manera poliédrica y autóctona, respondiendo a muchas necesidades (temáticas, formales y políticas) a la vez.

Aunque algunas novelas catalanas del período de entreguerras —como *Fanny* (1929), *Eva* (1931) y *Valentina* (1933), de Carles Soldevila; *Judita* (1930), de Francesc Trabal; *Vida Privada* (1932), de Josep Maria de Sagarra y *Hilde* (1935), de Joan Baptista Xuriguera (en su mayoría, anteriores a los artículos de Tasis, del 1933)— responden de alguna manera a las ausencias detectadas por Jordana, Cabot, Tasis y Guansé, una respuesta más sistemática a las mismas no se haría visible hasta los años 60¹¹, debido al estado cataléptico en que quedó el circuito cultural catalán a partir de 1939.

En la opción cultural por el cosmopolitismo (o sea, por presentarse al mundo enfatizando lo que tiene en común con los demás países, en vez de ensimismarse en lo que le diferencia) residía la gran amenaza catalana a la homogeneidad jacobina de España. La propuesta de los «tradicionales» no genera sino una lengua ornamental, útil solo para hablar de sí mismo, hacer poesía ceremonial y comer pan con tomate, que resultaría inocua y sería relativamente tolerada por el poder estatal.

Finalmente, queda claro que la propuesta de Tasis no era, en modo alguno, la de un proyecto de fomento aislado de una literatura sensual de masas, de la misma manera que no se trataba de una simple llamada a que los escritores catalanes retratasen la ciudad de Barcelona, o que asumieran esa visión más cosmopolita de la urbe. Algunos intelectuales catalanes tenían la conciencia política (avanzadísima) de que, tal como ocurre en el ámbito de la normalidad lingüística, la normalidad literario-cultural depende de la existencia de una producción en diferentes registros. Todos ellos, sin excepciones.

Si para llegar a lograr esa normalidad cultural hacen falta, por supuesto, traducciones de clásicos y *auques* («aleluyas»), también hay que llenar el espacio del medio, para que el circuito cultural no caiga en picado.

Referencias bibliográficas

- APPIAH, Kwame Anthony. *Cosmopolitismo: la ética en un mundo de extraños*. Buenos Aires / Madrid: Katz Editores, 2007.
- CABOT, Just (A.F.) «Una novel·la pornogràfica, per favor!» *Mirador*, n.º. 51. Barcelona, 16 de enero de 1930.
- CAMPILLO, Maria. *Escriptors catalans i compromís antifeixista: 1936-1939*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.
- CASTELLANOS, Jordi. «Literatura catalana i compromís social en els anys trenta». *Els Marges* n.º 69. Barcelona: Curial Ed. Catalanes, 2000. pp. 7-23.
- COLLAS, Philippe. *Maurice Dekobra: Gentleman entre deux mondes*. Paris: Séguier, 2001.

¹¹ A pesar de iniciativas individuales como la del propio Tasis, que al final escribiría él mismo, durante su exilio en Francia, tres novelas policíacas en catalán: *La Bíblia valenciana* (1955), *És hora de plegar* (1956) y *Un crim al Paralelo* (1960).

- CÒNSUL, Isidor. «És hora de plegar». “Un crim al Paralelo”. “La Bíblia valenciana”, per Rafael Tasis». Serra d'Or. Barcelona: Edicions de l'Abadia de Montserrat. Año XXIX, N.º. 338, diciembre de 1987: p. 40.
- CRUZ CASADO, Antonio. «El Caballero Audaz entre el erotismo y la pornografía» Cuadernos Hispanoamericanos n.º. 463. Madrid: enero de 1989: pp. 97-112.
- ECO, Umberto. «Pitigrilli: L'uomo che fece arrossire la mamma». En: _____. *Il Superuomo di massa*. Milano: Tascali Bompiani, 1976 (pp. 115-143).
- GARRIDO, Luis. «La mujer que leía a Dekobra». En: _____. *En torno a la paradoja*. México, D.F.: Ediciones Botas, 1937. pp. 175-180.
- GENRICH, Tom. *Authentic fictions: cosmopolitan writing of the Troisième République, 1908-1940*. Nueva York / Berlín: Peter Lang International Academic Publishers, 2004.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. «Más allá de “La Rotonde”: los exiliados antiprimorriveristas en París (1923-1930)» A: MARTÍNEZ, Fernando; CANAL, Jordi & LEMUS, Encarnación (Eds.). París, ciudad de acogida: el exilio español durante los siglos XIX y XX. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010. pp. 183-234.
- GUANSÉ, Domènec. «El ruralisme i la ciutat en la novel·la». La Rambla: Diari catalanista de les esquerres. Edició del vespre, 24-II-1936. Any VII, núm. 355. pàg. 2.
- GUANSÉ, Domènec. «Literatura i frivolitat». La Rambla: Diari catalanista de les esquerres. Edició del vespre, 26-II-1936. Any VII, núm. 357. Citat a REAL MERCADAL, Neus. *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006. p. 78.
- HALICZER, Stephen. *Sexuality in the Confessional: a sacrament profaned*. Nueva York: Oxford University Press, 1996.
- HARRISON, Kevin & BOYD, Tony (eds.). *Understanding Political Ideas and Movements*. Manchester University Press, 2003.
- IGLESIAS LAGUNA, Antonio. *Treinta años de novela española: 1938-1968. Volumen I*. Madrid: Prensa española, 1969.
- JORDANA i MAYANS, Cèsar August. «Les afeccions literàries del públic anglès i americà». Revista de Catalunya, Vol. VII, n.º. 41. Barcelona, noviembre de 1927.
- L'ESQUELLA DE LA TORRATXA (texto no firmado). «Diàlegs sota els paraigües.» L'Esquella de la Torratxa, n.º 3068. Barcelona: 17/VI/1938: pp. 360-361.
- MAINAR, Rafael. *El arte del periodista*. Barcelona: Ediciones Destino, 2005.
- PORQUET BOTEY, Anna. *Canviar la realitat*. Barcelona: Edicions del 1979, 2013.
- REAL MERCADAL, Neus. *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.
- REAL MERCADAL, Neus. *Les novel·listes dels anys trenta: obra narrativa i recepció crítica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.
- SALAÜN, Serge. *El Cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- TIOZZO, Enrico. *Guido da Verona romanziere: il contesto politico-letterario, i temi, il destino*. Roma: Aracne, 2009.
- TORNAVEU Associacionisme i Cultura. «Encara una mostra d'autodi cultural en una emissora pública» (Editorial). 24/02/2013.
Enlace: <http://www.tornaveu.cat/edicio-74/editorial/9552/encara-una-mostra-dautodi-cultural-en-una-emissora-publica>. Fecha de consulta: 14/11/2014.
- YATES, Alan. *Una generació sense novel·la*. La novel·la catalana entre 1900 i 1925. Barcelona: Edicions 62, 1981.