

## Ángel Ganivet (1865-1898) ante la crítica: El suicidio del escritor como negación de la “muerte del autor”

*La recepción crítica de la literatura de Ángel Ganivet permite concebir el suicidio del individuo-escritor como una cancelación de la “falacia intencional” denunciada por el New Criticism así como una problematización de la “muerte del autor” propugnada por Roland Barthes. En el caso de Ganivet, extrapolable a otros escritores suicidas, la muerte voluntaria coloca al llamado autor real (reducido a una construcción discursiva que rivaliza con su propia escritura) en el centro mismo del análisis crítico, al tiempo que su obra (considera frustrada, incompleta) en cierto modo queda huérfana de autor y, por ello, particularmente expuesta a manipulaciones interpretativas.*

Palabras claves: Ángel Ganivet, suicidio, recepción crítica, muerte del autor, falacia intencional

*The critical reception of Angel Ganivet's works allows for an understanding of authorial suicide as a cancellation of the “intentional fallacy” denounced by the New Criticism as well as a problematization of the “death of the author” proposed by Roland Barthes. In Ganivet's case (similarly to other suicidal writers), voluntary death situates the so-called real author – reduced to a discursive construction that rivals his own writings – at the very center of the critical analysis, at the same time that his works – considered as frustrated or incomplete – in some sense become author-less and, therefore, particularly susceptible to interpretive manipulation.*

Keywords: Ángel Ganivet, suicide, critical reception, death of the author, intentional fallacy

mi vida es mi obra y mi obra es, a la vez, mi vida  
Miguel de Unamuno

El suicidio plantea un problema de significado; una ruptura de la cadena lógica por la cual el ser humano concibe la muerte como una imposición

indeseable. De ahí que una perspectiva desde la que suele afrontarse (junto a la de la responsabilidad) sea la de la causalidad, con el fin de encontrar el motivo que induce a un individuo a poner fin voluntariamente a su vida. Ante el enigma escatológico de la muerte, en suma, el reto existencial del suicidio aporta un grado más de complejidad hermenéutica al implicar la deliberada participación de un ser que renuncia a seguir siendo; un acto que ineludiblemente genera la misma pregunta: ¿por qué? Esta imperiosa búsqueda de la causa del suicidio asume, por un lado, que la muerte voluntaria no puede ser gratuita, y al mismo tiempo demanda del individuo que la escoge una justificación de su proceder. Ante estas circunstancias, ¿qué sucede cuando la persona que se suicida es un escritor? En tal caso, su obra literaria corre el riesgo de convertirse retroactivamente en una prolongada nota de suicida.

Así ha sucedido con Ángel Ganivet (1865-1898), “el gran olvidado y, sobre todo, el gran manipulado de su generación” (Díaz de Alda Heikkilä 13). A través del ejemplo de la recepción crítica de su obra, en las próximas páginas se explorará como la muerte voluntaria del individuo-escritor impone al ejercicio de la crítica literaria la consideración de un aspecto que parecía haber sido desterrado de dicha práctica académica o cuando menos gravemente deslegitimado: me refiero a la figura del autor real o histórico como fuente de significación. Según afirma Seán Burke, “authorial disappearance has been accepted by structuralist and poststructuralist critics almost as an article of faith” (17), un dictamen que podría resultar contradictorio a la vista de los enfoques ideológico-identitarios que predominan en los estudios literarios en la actualidad. No obstante, la figura del escritor suicida representa uno de los retos más notables a la herencia combinada de uno de los principales axiomas de la llamada “Nueva Crítica”, la “falacia intencional”, junto a una de las propuestas más influyentes de la teoría postestructuralista: la “muerte del autor” propugnada por Roland Barthes y suscrita por Michel Foucault.

A pesar de su evidente impacto crítico, como veremos en el caso de Ganivet, la relación entre suicidio y literatura no ha sido suficientemente explorada en las letras peninsulares desde una perspectiva teórica, tal vez porque “los suicidas no han sido nunca especialmente numerosos entre los autores mayores de la literatura española” (Navarro Domínguez 123). En última instancia, la incógnita a despejar a través del estudio de la recepción crítica ganivetiana es si puede efectivamente morir – desde un punto de vista hermenéutico – la instancia autorial del escritor suicida o si, por el contrario, tal como sostiene Elizabeth Leake, “the suicide of an author represents a crisis in critical theory, one that authorizes the temporary dismantling of theoretical constructs, with the consequence that after a

suicide, the author becomes, effectively, absolutely central to our understanding (or misunderstanding) of the text" (15).<sup>1</sup>

Ángel Ganivet, nacido en Granada en 1865, es uno de esos escritores tradicionalmente considerados menores por la historiografía literaria. Lejos de ocupar un lugar protagónico en el canon, su moderada popularidad se debe a su ensayo regeneracionista *Idearium español* (1897), que le valió una reputación de precursor del noventayochismo. No obstante, su original producción literaria excede con creces los límites de ese marbete, pues abarca desde el costumbrismo de *Granada la bella* (1896) hasta el simbolismo de su tragedia mística *El escultor de su alma* (1898), pasando por el modernismo de sus novelas *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* (1897) y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), así como la crónica de viajes en *Cartas finlandesas* (1898) y la crítica literaria en *Hombres del Norte* (1898).<sup>2</sup> Como se aprecia en las fechas consignadas, la obra de Ganivet apareció en el breve lapso de tres años, ya que su actividad literaria quedó truncada por su suicidio el 29 de noviembre de 1898, mientras ejercía el cargo de Cónsul de España en Riga (antigua Rusia y actual Letonia).

En un artículo necrológico publicado en *Madrid Cómico* el 10 de diciembre de 1898, su amigo y paisano Nicolás María López confesaba: "Todos los periódicos lamentan su muerte y le rinden un tributo de admiración. Hace pocos meses casi nadie lo conocía. ... El estallido de la muerte ha hecho que su nombre brille como rápido cohete que rasga el cielo oscuro de la indiferencia" (848). En efecto, la atención crítica hacia la obra de Ganivet se incrementó notablemente tras la noticia de su prematura muerte. Hasta entonces, su nombre aparece en la prensa en la mayoría de los casos vinculado, por lo general, a notas administrativas que registran sus sucesivos nombramientos consulares en Amberes, Helsinki y Riga. Ahora bien, no es del todo cierto que fuera prácticamente desconocido, ya que sus publicaciones habían sido reseñadas en la prensa madrileña por firmas del prestigio de "Clarín", Miguel de Unamuno o Rafael de Altamira. Unamuno, quien había conocido a Ganivet en 1891 en Madrid mientras ambos preparaban oposiciones a sendas cátedras de Griego, le califica de "pensador español de extraordinaria originalidad" (2) en su ensayo "¡Muera Don Quijote!", publicado el 26 de junio de 1898. Mas sería en su reseña de *Los trabajos*, aparecida el 23 de octubre de ese mismo año, donde le rinde los máximos elogios, además de ofrecer un presentimiento que habría de resultar profético: "[n]o son sus libros los que elevarán a Ganivet, sino que es él quien los ha de elevar" ("Ángel" 1).

En cualquier caso, el factor que condicionará el énfasis crítico sobre la biografía ganivetiana en detrimento de la evaluación estética de su obra no

es exactamente su inesperada muerte, sino el hecho de que se tratara de un suicidio.<sup>3</sup> En este sentido, la transcendencia crítica de la muerte voluntaria del escritor supone una manifestación cultural de la dimensión social del suicidio, ya advertida por Émile Durkheim a finales del siglo XIX y que Colin Pritchard plantea en los siguientes términos: “While suicide in the last analysis is an intensely personal act ... suicidal behaviour is essentially interactive, impacting upon the sufferer, his or her immediate family and the wider society” (7). Así se aprecia en las necrológicas publicadas en la prensa madrileña. En un principio, cuando las noticias sobre el fallecimiento de Ganivet aún no incluyen información sobre las circunstancias en que se produjo, el motivo recurrente es el daño que su prematura desaparición supone para las letras españolas. En *La Época*, por ejemplo, se afirma el 1 de diciembre: “Entre los hombres de la nueva generación literaria, era Ángel Ganivet uno de los primeros” (“Ángel Ganivet”), mientras que *El Imparcial* declaraba en su portada al día siguiente, en alusión a la originalidad de su escritura: “¡Mucho ha perdido España con su muerte, quizás todo un género literario se va con él!” (Soriano, “Ángel”). Por otro lado, también encontramos referencias al estado incompleto de su obra, interrumpida por la muerte, como en la nota que publica el *Heraldo de Madrid* en su portada del 2 de diciembre: “Lástima grande es que un hombre de tan sana y vigorosa personalidad literaria haya desaparecido en plena juventud, cuando sus obras eran una esperanza cierta, más que una realidad” (“Ángel Ganivet”).

No es hasta el 3 de diciembre que se difunde el hecho de que Ganivet murió ahogado, y el día 5 aparece en *La Correspondencia de España* la siguiente nota: “Telegrafía al *New York Herald* de París, su corresponsal en Riga, que el suicidio del notable literato granadino y cónsul de España en aquella capital, se debió a haber perdido la razón el Sr. Ganivet y García” (“En Creta”). La doble revelación de esta gacetilla anónima: el dato del suicidio junto a la referencia a la deficiente salud mental del autor, será determinante en lo sucesivo para cuantos se interesen por la literatura ganivetiana. Llama la atención como ese mismo día, el artículo que le dedica Rodrigo Soriano en *Los Lunes de El Imparcial* lleva el título de “El misterioso granadino”, un adjetivo que se repite en otras noticias como la aparecida en la portada del *Heraldo de Madrid* del 7 de diciembre: “el inesperado fin de Ganivet está envuelto en el misterio y toda conjetura huelga hasta que llegue la respuesta de nuestro embajador en Rusia” (“La muerte de Ganivet”). El 9 de diciembre, *El Imparcial* constata – la noticia es idéntica a otra aparecida en *La Época* – que “[l]os informes oficiales desechan la idea de que Ganivet fuera asesinado, y por los antecedentes que se tienen, hora y sitio de la ocurrencia, dedúcese que se trata de un

suicidio" ("La muerte de Ganivet: Aclaraciones"). El cambio de registro es ya evidente. De las menciones al lugar que ocupaba Ganivet en el panorama literario español hemos pasado a especulaciones sobre su salud mental y conjeturas sobre su posible implicación en conspiraciones políticas. A mediados de diciembre de 1898, la literatura vuelve a ser materia de las noticias sobre Ganivet gracias a la lectura pública de su obra póstuma, el drama *El escultor de su alma*. Sin embargo, como se verá a continuación, dicha obra no tardaría en adquirir un valor clínico, al ser interpretada como síntoma de la enajenación mental que arrastrara a su autor a su trágico final. En definitiva, el suicidio del escritor significaba inexorablemente para la crítica la imposible muerte del autor.

Y no solo para la crítica, pues lo mismo ocurre en comentarios vertidos por literatos sobre el impacto del suicidio en la gloria póstuma de Ganivet. En su artículo "Ganivet y yo", publicado en *La Nación* de Buenos Aires en 1908, Unamuno afirma: "Mucho, muchísimo de la fama de Ganivet se ha debido a su muerte, sin que esto quiera decir que ella no sea merecida" (252), y añade a continuación: "lo trágico de su fin, envuelto en cierto misterio, contribuyó a cimentar su justa fama" (255). Estas declaraciones dejan entrever una disyuntiva entre la celebridad póstuma del nombre del escritor y la pervivencia de sus escritos, una cuestión en absoluto baladí para un individuo tan obsesionado por la inmortalidad como era Unamuno. La misma dicotomía parece intuirse en las palabras de José María Salaverría, quien afirmaba en 1925, en plena polémica por la repatriación de los restos mortales del granadino (materia a la que nos referiremos más adelante):

Ángel Ganivet se cortó el hilo de la vida por su propia voluntad. Ese es un acto vituperable si se le considera por la razón filosófica, por la moral cristiana y por la utilidad burguesa. Pero cambia súbitamente de aspecto si lo miramos desde el lado de la conveniencia literaria. Entonces no tenemos más remedio que reconocer que el autor del *Idearium* español [sic] se ganó con el suicidio un ascenso rápido en su carrera de la gloria. (15)

De cualquier modo, el principal efecto hermenéutico que el suicidio de Ganivet imprime sobre su obra se revela más claramente en otro artículo de Unamuno, publicado en 1917, en el que alude a "mi infortunado y querido amigo Ángel Ganivet, a la luz de cuya violenta muerte adquieren todo su sentido los más intensos pasajes de sus escritos, en general tan diluidos" ("Pío" 1182). Es decir, no se trata ya de que el trágico final del escritor redunde meramente en un beneficio para su fama póstuma, sino

que aquel extiende una poderosa influencia sobre la manera en que sus obras serán leídas. Así lo explica Ramón Gómez de la Serna:

El que haya sido un suicida, remata su vida y le da un gran interés. Es que un suicida parece que en vez de hacer un viaje de ida a la muerte, lo que ha hecho es un viaje de ida y vuelta, es decir, que antes de irse ya *había estado*, ya sabía algo, y se busca en su obra ese sentido aclaratorio del gran enigma. (174)

El suicidio del escritor, en suma, instrumentaliza su obra hasta el punto de obviar – si no anular – su dimensión literaria. En palabras de Leake: “when we think of certain authors, we cannot help thinking of their suicides, with significant consequences for our reading: indeed, we might say that we have *never* read these authors, that is, read them free of or untainted by our knowledge of their ends” (6). De ese modo, lo que en un principio se describía como fama póstuma se torna en oportunidad para la manipulación; es decir, para lo que Umberto Eco denomina el “uso” de un texto, entendido como “una violencia que se le inflige” (83), en lugar de una genuina interpretación basada en “la cooperación textual como una actividad promovida por el texto” (84).

En la historia de la recepción crítica de la literatura ganivetiana existen cuatro fechas fundamentales: 1898, 1925, 1965 y 1998. Todas ellas remiten a la biografía del autor (suicidio, repatriación de sus restos mortales, centenario de su nacimiento y centenario de su muerte), pero no podemos ignorar la coyuntura ideológica – en un sentido amplio – que domina en cada uno de esos años, determinada por las siguientes circunstancias políticas: crisis institucional derivada de las derrotas en las guerras coloniales ultramarinas; directorio militar de Primo de Rivera; dictadura franquista (sin olvidar por supuesto la cruenta guerra civil que la precedió); y conmemoración del centenario del “desastre del 98” en un contexto de europeísmo neoliberal y expansión económica. Como es de suponer, cada uno de esos hitos producirá un sesgo crítico particular, pero es interesante comprobar como tres acercamientos a la obra ganivetiana son recurrentes en todos ellos: el (auto)biográfico, el psiquiátrico y el político. Tres acercamientos que ya aparecen plenamente formulados apenas días después de conocerse la muerte de Ganivet.

Las identificaciones entre el autor y los protagonistas de sus obras de ficción constituyen un lugar tan común en la crítica ganivetiana que Javier Herrero no tiene dificultad en zanjar la cuestión en los siguientes términos: “Que Pío Cid es una versión poética del mismo Ángel Ganivet ha sido un hecho universalmente aceptado por la crítica, y toda discusión a este respecto sería, evidentemente, superflua” (“Elemento” 95).<sup>4</sup> Conviene, no

obstante, rastrear los orígenes de esta orientación interpretativa. En un artículo necrológico ya citado, publicado el 10 de diciembre de 1898, Nicolás María López escribe acerca de *Los trabajos*: “La obra acabaría con otro tomo aparte, titulado *La tragedia (testamento místico de Pío Cid)*; no sé por qué el dramático fin del autor se identifica en mi mente con el que éste reservaba al misterioso personaje por él imaginado” (848). Tal correspondencia entre autor y personaje, o entre vida y obra, reaparece como hecho incuestionable en el artículo de Rubén Darío “La joven literatura”, publicado el 3 de marzo de 1899, y en el que se hace eco de la representación en Granada del drama de Ganivet: “No conozco la obra que se ha dado recientemente a la escena, *El escultor de su alma*; pero, desde luego, creo poder afirmar que se trata meramente de una autoexposición psíquica; es el mismo Pío Cid, de la Conquista del reino de Maya, el último conquistador español Pío Cid” (121). Y la misma actitud se encuentra en los juicios de otros literatos. Así se pronuncia Azorín al comienzo de su intervención en el homenaje dispensado a Ganivet en el Ateneo de Madrid con ocasión del quinto aniversario de su muerte: “Hoy quiero hablar ... de Ángel Ganivet, o lo que es igual, de su héroe – Pío Cid –, tal como queda retratado en *Los trabajos*” (Navarro Ledesma *et al.* 48). Unamuno, por su parte, sostendrá en 1908: “El valor íntimo de *Pío Cid* es el ser una autobiografía” (“Ganivet” 255), opinión que en lo esencial repite Rafael Cansinos Assens al afirmar que “Pío Cid es la máscara de Ganivet, la representación plástica de sus intenciones” (84).

En su faceta más superficial, el autobiografismo de la literatura ganivetiana consiste en la consideración del protagonista de *Los trabajos* – no tanto así el de *La Conquista*, a pesar de ser el mismo personaje – y de *El escultor* como alter ego del propio autor. A ese sentido se refiere Gonzalo Sobejano cuando comenta: “Es cosa admitida que Ángel Ganivet se identifica en pensamiento, y a veces biográficamente, con su protagonista: Pío Cid, en las novelas; Pedro Mártir, en el drama. Este personaje, Pío Cid o el escultor de su alma, transparenta la voluntad y el modo de pensar y sentir del mismo Ganivet” (134). Ahora bien, además de la identificación de ciertas ideas en sus obras de ficción que remiten a otras vertidas en textos ensayísticos o epistolares – coincidencia habitual en tantos otros escritores –, existen otras formas de entender la naturaleza autobiográfica de su literatura, todas ellas suscitadas por el hecho de su suicidio.<sup>5</sup>

Según advierte Matías Montes Huidobro sobre este énfasis en el autobiografismo, “[l]a obsesión que lleva a ver al autor en cada página y en cada detalle, termina por superimponerse de tal modo que llega a eclipsar el texto” (“Monogamia” 63). Existen, no obstante, enfoques autobiográficos de la literatura ganivetiana en la que esta, al menos potencial o

figuradamente, puede resultar reforzada en su naturaleza discursiva y estética. El punto de partida de tales enfoques está en la visión mitificada de la figura de Ganivet que difundió su amigo Francisco Navarro Ledesma. En la velada necrológica que organizó en el Ateneo de Madrid, su intervención estuvo jalonada de juicios del siguiente tenor: “No creo desvariar afirmando que era mi amigo un extraño ser, precursor de razas futuras, en las que, por virtud de no sé qué misteriosas selecciones, llegaran a condensarse calidades y partes meramente humanas con otras de tipos zoológicos más antiguos y más fuertes” (12-13). O este otro: “Comprendíanle y amábanle y seguíanle las mujeres con aquel instinto sublime con que otras mujeres de otros tiempos siguieron al Redentor y le acompañaron hasta el pie de la cruz” (26-27). Tales excesos ponderativos, justificables en el ámbito privado como remedio contra el dolor por el amigo perdido, hallaron sin embargo su camino entre los críticos, según resume Melchor Almagro San Martín: “No parecía pretenderse afincar la celebridad de Ángel en la valía indiscutible de sus obras, que hubiera sido lo natural, sino en singularidades personales reales o inventadas, signos cabalísticos, más propios de la leyenda que de historia” (172). Cabe entender así declaraciones como las de Ramón Gómez de la Serna, cuando afirmaba: “Lo más interesante de Ganivet es lo que tiene él mismo de personaje novelesco de la novela de su vida” (184).<sup>6</sup> Con todo, dicha mitificación de la persona motivaría una interesante traslación hermenéutica al concebir la peripecia vital del autor, y muy particularmente su suicidio, como su máxima creación artística; lo cual, a su vez, abocaría a una total identificación entre vida y obra, de manera que el suicidio de Ganivet pasó a interpretarse como colofón de su producción literaria.<sup>7</sup> Gómez de la Serna expresa la segunda idea al referirse a la proyectada continuación de *Los trabajos* que Ganivet no llegó a escribir: “La obra queda sin concluir; o mejor dicho, tuvo la conclusión más lógica al propio tiempo que más extraña, en la unión de una fábula escrita y una vida. Pío Cid debía concluir con quitarse la existencia” (123).

En fechas más recientes, otros críticos han adoptado esta postura, cuyas consecuencias hermenéuticas van mucho más allá de una convencional lectura autobiográfica. Con esto me refiero a caracterizaciones como la que José Paulino Ayuso hace del protagonista de *El escultor*: “Pedro Mártir, cuya peripecia vital resume, simbólicamente, las aspiraciones insatisfechas de Ganivet” (179); o al análisis que plantea María A. Salgado de “la construcción del (auto)retrato de Pío Cid” en *Los trabajos* “como una representación mito/auto/bio/gráfica del propio autor” (224). En estos casos, así como los ya mencionados que establecen semejanzas entre el autor y su personaje Pío Cid, estamos ante el clásico parentesco

creador-criatura que se condensa en la controvertida declaración atribuida a Gustave Flaubert: “Madame Bovary, c’est moi”. En cambio, interpretar episodios de la vida de Ganivet como si fueran parte de sus obras literarias constituye una ruptura radical de los límites ontológicos y fenomenológicos que separan realidad y ficción. Una ruptura en cierto modo equiparable a las metalepsis más célebres de la literatura en español, como la conversación entre Miguel de Unamuno y Augusto Pérez en *Niebla*, o el desenlace abierto de “Continuidad en los parques”, de Julio Cortázar, con la importante salvedad de que en esos ejemplos, la confusión entre realidad y ficción se produce en el seno de la obra literaria – esto es, es parte de su propia construcción discursiva –, mientras que el suicidio de Ángel Ganivet fue un hecho extra-literario. A este respecto, autores como Nil Santiañez-Tiód, quien no tiene reparos en describir la escritura ganivetiana como una “dyección que le aliviaba el sufrimiento personal” (87), censura a aquellos estudiosos que optan por la “mezcla indiscriminada de lo real con lo ficticio ... según la cual el suicidio de Ganivet constituye el punto final de la novela” (233).<sup>8</sup> Y no solo de la novela. En referencia al drama *El escultor de su alma*, Gonzalo Sobejano concluye en estos términos sus reflexiones sobre la soberbia satánica del protagonista al aspirar a crear su propia alma: “Pero esta creación, y el ideal, y la fe, la fe en su nuevo dios inmanente, sólo se logran y concluyen en la muerte: en la muerte simbólica del escultor, dentro del drama, y tal vez en el suicidio de Ángel Ganivet, dentro de la vida real” (150). Por su parte, en su estudio sobre la “autoficción como terapia y como experimento vital” (133) en el ciclo narrativo de Pío Cid, Francisco Ernesto Puertas Moya ofrece una nueva dimensión de este autobiografismo metaléptico del que nos venimos ocupando. Afirmaciones como, “En la escritura autobiográfica, Ganivet se enmascara para salvarse de su propio abismo” (114), parecen remitir al autobiografismo convencional que considera la obra literaria como reflejo de su autor. Sin embargo, Puertas Moya no solo interpreta el suicidio de Ganivet como parte integral de su ciclo narrativo, sino que atribuye al propio Ganivet tal designio, un salto cualitativo que nos introduce en el plano de la intención autorial:

Tal vez para reafirmar la profunda vinculación entre su vida y su creación literaria, Ganivet se negó a dar muerte a su *alter ego* en la ficción y prefirió llevar a cabo en su persona el cierre de un ciclo literario que a todos los efectos está incompleto por la ausencia de los seis últimos capítulos de la peripecia vital de un Pío Cid que, era previsible, acabaría muriendo en el más profundo de los fracasos. (83)

Los detalles completos sobre el final de Ganivet no fueron desvelados hasta 1921, cuando Enrique Domínguez Rodiño publicó en *El Imparcial* una serie de artículos donde relata sus pesquisas en Riga, gracias a las cuales se identificó la ya perdida tumba del diplomático y escritor. Allí se entrevistó con el doctor Ottomar Von Haken, quien había tratado a Ganivet por consejo del cónsul alemán y le había diagnosticado “parálisis general progresiva y manía persecutoria”. Su relato del suicidio constituye la versión comúnmente aceptada por los biógrafos:

... hallándose el vaporcito por la mitad del anchuroso río, sin duda sintiéndose acometido por sus invisibles enemigos y completamente perturbado ya, Ganivet, súbitamente y sin que nadie pudiese impedirlo, se arrojó al agua. Rápidamente socorrido por algunos pasajeros y empleados del vapor, logróse extraerlo con vida de la corriente. Pero aprovechando a poco el desventurado un momento de descuido que tuvieron sus salvadores, lanzóse de nuevo a las ondas del río, entre las que desapareció y de las que fue sacado después, ya cadáver. (“Cómo” 3)

A pesar de todo, esta narración sigue sin despejar la duda fundamental: ¿por qué se suicidó Ganivet? Una pregunta cuya relevancia para la recepción crítica de su literatura es doble. Si, por un lado, como ya hemos señalado, la búsqueda de una causa para su suicidio condujo a una reductiva interpretación autobiográfica de su literatura de ficción, tal equiparación vida-literatura otorgó a su vez a sus obras la categoría de síntoma clínico, lo cual, en un movimiento circular, propició después su lectura a la luz de los diversos diagnósticos psiquiátricos formulados. En uno u otro caso – recurrir a la obra literaria como fuente de información sobre su autor o apelar a la constitución mental de este para desentrañar el significado de su obra –, la primacía del autor en cuanto sujeto histórico sobre la mera textualidad de su obra como recurso interpretativo supone una impugnación del *New Criticism* y, más concretamente, de su noción de la “falacia intencional”.

Sorprende la pujante vitalidad de un concepto asociado a una corriente crítica que, por lo demás, fue arrollada por las sucesivas oleadas de discursos y teorías que le sucedieron. Lo que hacía del *New Criticism* algo nuevo en el segundo tercio del siglo pasado era precisamente su insistencia en reducir el ejercicio crítico al análisis del texto en cuanto objeto discursivo, prescindiendo por tanto de factores extratextuales como la biografía del autor o el contexto histórico. Esta es la perspectiva que adoptan W. K. Wimsatt y M. C. Beardsley en su célebre artículo “The Intentional Fallacy”, publicado en 1946. La premisa de este ensayo se expresa inequívocamente en su primera página: “the design or intention of

the autor is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art" (468). El uso de la expresión "judging the success" deja traslucir el concepto de crítica literaria que caracterizaba al *New Criticism*, y que Wimsatt y Beardsley definen como "the public science of evaluating poems" (476). En efecto, el género literario preferido por los nuevos críticos era la poesía, más apto para la lectura intensiva o *close reading* que practicaban. Por otro lado, la consideración de la crítica como ciencia pública revela la preocupación por garantizar la legitimidad de los estudios literarios en el curriculum universitario (una preocupación que no ha dejado de intensificarse). De ahí el énfasis en la materialidad objetiva del texto literario como método empírico para determinar la calidad – pues a eso se reduce la noción de la crítica como evaluación – de la obra. Explican al respecto Wimsatt y Beardsley:

There is a difference between internal and external evidence for the meaning of a poem. And the paradox is only verbal and superficial that what is (1) internal is also public: it is discovered through the semantics and syntax of a poem ... while what is (2) external is private or idiosyncratic; not a part of the work as a linguistic fact. (477)

Ante el acontecimiento de la muerte voluntaria del escritor, o al menos así ha sucedido con Ganimet, es obvio que las pruebas externas se imponen sobre las internas a la hora de precisar el significado de la obra literaria. Pero cabe otra explicación del intento de convertir la producción literaria en una nota de suicida: al leer el texto como un testimonio de la personalidad del autor en el que buscar claves de su trágica decisión, la dicotomía interno-externo carece de sentido si antes no aceptamos que es la psicología del autor lo que se ha convertido figurativamente en texto, mientras que sus escritos pasan a ser ahora pruebas externas (contextuales). Adquiere así un sentido especial la siguiente afirmación de Wimsatt y Beardsley, en la que por otro lado se dejaba entreabierto una puerta para el desarrollo de las teorías de la recepción literaria:

The poem is not the critic's own and not the author's (it is detached from the author at birth and goes about the world beyond his power to intend about it or control it). The poem belongs to the public. It is embodied in language, the peculiar possession of the public, it is about the human being, an object of public knowledge. (470)

El nuevo sentido al que me refiero consiste en que la naturaleza pública que imprime al texto literario su condición de objeto lingüístico queda

suspendida una vez que el significado de dicho texto adquiere una función existencial: la de ofrecer una causa del suicidio del escritor. Desde ese planteamiento, la biografía del autor en cuanto sujeto histórico constituye la única posesión del público, a través de la cual ha de desentrañar el significado privado de una obra que solo fue accesible a su autor – o bien que asumió tal significado privado – en el momento de su suicidio.

Este es el punto de vista en que se fundamentan los estudios clínicos de la literatura ganivetiana, en los cuales se opera una importante modificación sobre los enfoques autobiográficos: si en estos se concede valor a la obra literaria en cuanto fuente de información sobre la realidad histórica del autor, en aquellos se parte del diagnóstico psiquiátrico del escritor – basado en ocasiones en el análisis de sus textos – para determinar el significado e incluso la relevancia estética de sus obras. Matías Montes-Huidobro, uno de los especialistas más representativos de este enfoque, llama la atención sobre un interesante vacío crítico:

Hay que reconocer que con unos personajes con obvias manifestaciones de desajustes de la personalidad, especialmente en el caso de Pedro Mártir, producto de un escritor que reconoce sus propios desarreglos ... y que termina su vida suicidándose, es realmente irrazonable que no se le haya dado mayor énfasis, en el análisis del texto en sí mismo, al componente psicológico. ("Vuelo" 189-90)

En efecto, se han realizado numerosos estudios psicológicos y psiquiátricos de Pío Cid y Pedro Mártir, pero no en cuanto personajes literarios, sino en lo que representan de *alter ego* de su autor. Desde esta perspectiva, aunque la obra de Ganivet sigue representando una prueba de cargo en el caso de su suicidio, el énfasis recae en el estado mental del escritor como causa de dicha muerte voluntaria: un estado mental cuyas supuestas manifestaciones artísticas se proyectan a la totalidad de su escritura. Lo biográfico se convierte así en patográfico. Por otro lado, es preciso constatar que las diversas evaluaciones psiquiátricas propuestas por la crítica no se basan exclusivamente en la interpretación de sus obras de ficción, ya que también incluyen su correspondencia privada, testimonios de personas allegadas, e incluso antecedentes somáticos familiares.<sup>9</sup> Cabría distinguir, además, entre los diagnósticos oficiosos de los críticos literarios – para quienes, en última instancia, la escritura ganivetiana conserva un inherente valor cultural – y aquellos provenientes de profesionales de la psiquiatría, interesados únicamente en las obras de Ganivet por sus potenciales revelaciones clínicas.<sup>10</sup> Estos últimos no aparecieron hasta los años 60 del siglo pasado, en consonancia con el desarrollo de la psiquiatría moderna, y lo que más destaca en ellos es que,

si bien suelen contradecir el diagnóstico formulado por el doctor que atendió a Ganivet en las vísperas de su muerte – parálisis general progresiva resultante de una sífilis –, fundados en la lucidez de sus escritos literarios y administrativos, ninguno cuestiona que esa muerte se produjera en un estado de perturbación mental. Así, Enrique Conde Gargollo rechaza el dictamen de Von Haken, pero señala que “la investigación en su personalidad nos lleva a precisar una herencia con evidentes ascendientes psicopáticos, que de hecho han de influir notoriamente en la psicobiotipología constitucional del escritor” (58-59), y propone finalmente una “esquizofrenia juvenil irreversible” (66). Por su parte, José Marín de Burgos diagnostica una afección maniaco-depresiva catalogada como “psicosis afectiva de curso fásico” (127), mientras que Manuel Orozco Díaz afirma: “Hay en él trastornos de percepción, afectividad y conciencia del Yo, con exaltación de la autocrítica propia del paranoico inteligente” (160).

Según puede apreciarse, la disparidad de opiniones se repite en estos estudios psiquiátricos. Ahora bien, todos ellos ofrecen interesantes reflexiones sobre la repercusión de tales patografías en la crítica literaria y, más concretamente, en el puesto que debe ocupar en ella la figura histórica del autor. Segundo Serrano Poncela, por ejemplo, se refiere al “complejo perfil de este malogrado sujeto hispánico en quien lo psicopático acentuó su veta de genialidad” (107-108). Carlos Castilla del Pino, quien detecta en la escritura de Ganivet la presencia de “fases depresivas cíclicas” (5), comenta acerca de su drama *El escultor de su alma*: “Se contiene, a mi modo de ver, en él la clave de sus dinamismos psíquicos más hondos ... que están en espera de una interpretación psicodinámica que aclare – en la medida en que sea posible – la motivación de su obra, de su vida y de su muerte” (5). Por último, Luis Rojas Ballesteros advierte en Ganivet una “esquizo-epilepsia” (134) a la que atribuye “los chispazos iluminativos de su genio” (131), y se interroga al respecto: “¿Una obra humana, ya sea literaria, científica, artística, debe ser invalidada y estimarse sin valor por el hecho de que la persona que la ha producido padece ulteriormente una enfermedad psíquica? ... Es evidente que no” (134). Sea como fuere, y retomando la cita anterior de Montes Huidobro, llama la atención que el estudio de la literatura ganivetiana a la luz del suicidio de su autor haya resultado en lecturas eminentemente psiquiátricas y no psicológicas.<sup>11</sup> No se trata, en suma, de acudir a la escritura del autor suicida para identificar “a pattern of variations on an identity theme that enables us to see from outside the deadly inner rationality of suicide” (Holland 302), sino con la intención de justificar un acto supuestamente aberrante; una actitud en la

que podrían advertirse prejuicios morales, pero que en el caso de Ganivet responde además a consideraciones estéticas.

El ejemplo más paradigmático de dicha actitud se encuentra en la recepción crítica de su drama *El escultor de su alma*, al cual se ha llegado a considerar como su testamento (Rosal 11; Sobejano 151). Nicolás M.<sup>a</sup> López confesaba acerca de esta obra: “las alucinaciones, la pasión, las ideas, la locura de ‘Pedro Mártir’, me parecieron las mismas de Ganivet, y me infundieron la sospecha alarmante de que su pensamiento, se hundía en el abismo de la locura y de la muerte...” (*Cofradía* 35). No hay duda de que la originalidad estética de *El escultor de su alma*, donde Ganivet combina fórmulas dramáticas tan dispares como el auto sacramental y el simbolismo ibseano, provocó tal extrañeza entre sus primeros lectores y espectadores que la noticia de la perturbación mental de su autor sirvió como idónea justificación para quienes no pudieron reconocer sus méritos estéticos.<sup>12</sup> Explica al respecto Judith Gingsberg: “Dead but a few months at the time when the work was first performed, its enthusiastic reception was due to the public’s sympathy for the author rather than the play’s intrinsic merit. A number of early critics largely dismissed the play” (111). Así lo hizo Eduardo Gómez de Baquero en su reseña del estreno, titulada “Un drama místico moderno”, donde advierte “cierta incoherencia y vacilación” en la obra junto a “algunos pasajes que, sin ofrecer caracteres manifiestamente patológicos, acusan asomos de anormalidad en el espíritu del autor” (130). Aunque es Antonio Espina quien aportará el veredicto más negativo sobre una obra que, en su opinión, “debe quedar al margen de la producción ganivetiana, no sólo por el escaso valor literario que presenta, sino por la dolorosa significación que tiene como reflejo del morboso desorden espiritual que acompañó en su último período a la vida de Ganivet” (128).

Contemplada como operación hermenéutica, lo peculiar de esta recepción crítica de *El escultor* es que recurre a un elemento extraliterario – la salud mental del autor – no ya para descifrar el significado de la obra, sino para concluir que tal significado no existe.<sup>13</sup> Y, sin embargo, el papel del sujeto histórico del escritor como fuente de autoridad semántica queda paradójicamente intacto cuando no reforzado: en primer lugar, por darse a entender que solo el propio Ganivet podría haber desentrañado el sentido de sus alegorías; y, en segundo lugar, porque la justificación de la heterodoxia de la obra a partir de su estado mental tiene como fin preservar su reputación como escritor. Así podemos concluir si cotejamos las declaraciones post-mortem de Nicolás M. López sobre la obra, citadas más arriba, con los reparos que le mostraba al propio Ganivet tras recibir su manuscrito:

Respecto a tu drama, si me hubieras consultado, mi opinión hubiera sido contraria a la representación, porque aunque la obra sea mejor que la mejor de Shakespeare o Calderón, nadie te salva del fracaso, o por lo menos de una augusta y solemnísimas coña, que a la altura en que estamos puede malograr nuestros proyectos. ... Tu drama nos presentará demasiado al descubierto; se nos aplicará el ominoso adjetivo (no sé cuál, si modernistas o bujarrones, que todo es posible), y entonces es inútil pensar en nada, ni escribir, ni predicar, ni educar, ni mover una paja. (Cit. en Gallego Morell, *Estudios* 127-28)

No hay en estas palabras mención alguna al “abismo de la locura y de la muerte” que dominará en las posteriores interpretaciones del drama, sino únicamente al temor a la incompreensión del público y el daño que esta podría causar en el prestigio literario de Ganivet y, por extensión, en la influencia intelectual que su círculo de amigos – la Cofradía del Avellano – pretendía ejercer en su Granada natal. Sin embargo, la noción de que “las sombras que se manifiestan en la concepción artística de la obra pueden ser reflejo de las que iban invadiendo su espíritu” (García Lorca 34), se convirtió en un lugar común que pervive hasta la actualidad.

Según quedó apuntado en el comentario de la dicotomía propuesta por el *New Criticism* entre pruebas internas y externas del significado de la obra literaria, el recurso al diagnóstico psiquiátrico del autor como clave interpretativa de su escritura plantea una caracterización más compleja de la labor hermenéutica que la contemplada por Wimsatt y Beardsley. Valga como ejemplo la siguiente confesión de Almagro San Martín:

Fue preciso que el diagnóstico de un doctor ruso, conocido mucho después del fallecimiento de Ganivet, alumbrara con luz pretérita el proceso morboso, terminado con el suicidio del grande hombre, para que viniese a las mientes de la crítica la sospecha de que “El escultor de su alma” fuera la obra de un demente, atacado de manía persecutoria. (178)

En este juicio, representativo de la recepción crítica del citado drama, no se apela a la historicidad del sujeto escritor en los mismos términos que se aplican al hecho de su suicidio, sino que el comentarista basa su interpretación del texto literario en otra interpretación igualmente discursiva: la proporcionada por el doctor que examinó a Ganivet. En tales circunstancias, la tentación de incurrir en una “falacia intencional” del estilo de: “¿qué quiso decir Ganivet en su drama místico?”, solo nos aboca a un continuo deslizamiento intertextual en el que no hay acceso a una supuesta realidad extraliteraria (o, mejor dicho, extra-discursiva).

Conviene, por lo tanto, adoptar una nueva perspectiva teórica más sofisticada.

El énfasis en la naturaleza discursiva de la obra literaria (y la labor crítica) no es un rasgo exclusivo de la “Nueva Crítica”, sino que define igualmente diversas posturas del estructuralismo e incluso del postestructuralismo. En este sentido, Roland Barthes elabora lo que podría considerarse una versión postmoderna de la “falacia intencional” en su célebre ensayo “La muerte del autor”. Publicado en 1968, la premisa de este breve ensayo es que la búsqueda de una voz autorial en un texto literario es fútil, “por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes 65). Por supuesto, no es la muerte física del autor como sujeto histórico a lo que se refiere el teórico francés, sino al fin de su prolongada tiranía como autoridad semántica. Desde esa perspectiva, y basado en un rechazo de la soberanía filosófica del individuo en que se funda la modernidad, Barthes refuta la tradición crítica por la cual “la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido” (66). Influida por la lingüística estructuralista, el nuevo autor que Barthes preconiza es un mero paradigma enunciativo que “nace a la vez que su texto” (68); de ahí el aforismo con el que concluye su ensayo: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (71), puesto que su concepción intertextual de la escritura solo adquiere sentido – mejor dicho, solo existe – en el acto de la recepción.

Para concluir este repaso de estrategias críticas por las que el suicidio del individuo-escritor como clave interpretativa de su obra redundaba en una reafirmación de la figura del autor como autoridad semántica (incluso cuando dicha figura no es más que una construcción discursiva), vamos a ocuparnos brevemente de otra modalidad autorial, muy cercana al concepto de Barthes, que emerge de un particular acercamiento a la obra ganivetiana: su lectura política. En este caso no serán sus novelas o su obra teatral el foco de atención crítica, sino su primera tesis doctoral, “España filosófica contemporánea” (1889), así como su célebre ensayo *Idearium español* (1897) y su correspondencia abierta con Unamuno, publicada en libro bajo el título *El porvenir de España* (1912).<sup>14</sup> Por no remitir de manera directa a su suicidio, no voy a detenerme en las múltiples manipulaciones de que han sido objeto tales obras, principalmente por escritores conservadores – cuando no abiertamente fascistas – deseosos de revestir de un aura intelectual episodios y doctrinas como las dictaduras de Primo de Rivera y Franco o el falangismo de José Antonio Primo de Rivera.<sup>15</sup> Baste

recordar que el apogeo de esas interpretaciones tiene lugar en 1925, con motivo de la repatriación de los restos mortales de Ganivet a una España sumamente polarizada que se disputa en la prensa la potestad sobre el legado ideológico del escritor granadino, a manera de marchamo legitimador de sus propias posturas. Así, desde las páginas de *El Sol*, donde se habían publicado fragmentos del *Idearium* para resaltar el pensamiento liberal de Ganivet, se denunciaron en estos términos los intentos de convertirle en un ideólogo conservador por parte de otros periódicos que habían calificado los actos de homenaje por su repatriación como una “algarada izquierdista”:

A falta de otras armas, válense de textos, casi siempre truncados, para hacer de Ganivet *uno de los suyos* ... Si “El Debate” no puede recomendar sus obras, naturalmente es que Ganivet *nos pertenece* en algo; y si ha sido hombre de pensamiento independiente y tolerante, entonces es *nuestro correligionario* de los pies a la cabeza. (“Una torpeza”; énfasis mío)

Lo que más importa señalar es que tales lecturas fueron posibles gracias a una mitificación nacionalista que había arrancado de una simple anécdota cronológica: la coincidencia del suicidio de Ganivet con el año del “Desastre”, 1898.

Emilia Pardo Bazán es tal vez la primera voz que sugiere una equiparación entre la muerte del escritor y el ambiente político en que se produjo. En su necrológica, publicada en *La Ilustración Artística* el 12 de diciembre de 1898 – es decir, dos días después de la firma del Tratado de París en el que se había verificado el fin del imperio ultramarino español –, comenta esta autora: “ahora la prensa, cada vez más avara de sitio, más cerrada a lo que es verdaderamente literario y sin embargo no es teatral, entierra a Ganivet con una apoteosis. Peor suerte tuvo España, a quien entierran clandestinamente” (794). Lo que en esta cita se plantea en términos meramente comparativos, no tardaría en adquirir una relación causal, según indica Domínguez Rodiño: “Para algunos, un arrebató de desesperación, al conocer las condiciones que nos imponían los Estados Unidos en el Tratado de París, había impulsado a Ganivet al suicidio...” (“Tragedia” 3). En última instancia, dicha relación causa-efecto derivaría en otra metonímica, tal como expresa Luis Bello durante las polémicas de 1925: “Para mí, que no puedo desprender la historia de hoy de la fecha en que Ganivet puso fin a su vida, el paso de sus restos me parece continuación de aquella dolorosa faena con que la España del 98 liquidó su destino. Ganivet vuelve. Es el último repatriado” (1). Revestida de estos tintes patrióticos, la obra ganivetiana quedaba ya lista para su posterior

caracterización como precursora del noventayochismo. El mito nacionalista estaba construido.<sup>16</sup>

Las diversas interpretaciones de la literatura de Ángel Ganivet a la luz de su suicidio desdibujan progresivamente tanto su obra como su propia vida, víctimas ambas de los significados estéticos, psicológicos e ideológicos atribuidos a su muerte voluntaria, a tal extremo que Melchor Fernández Almagro se refiere a “la atmósfera ofuscante e indirecta en que flota, más espectral que real, la patética memoria del malogrado escritor, convertido hoy ... en punto menos que una superstición” (9). Afirma Barthes: “Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (70). Una idea que secunda Michel Foucault en su conferencia “¿Qué es un autor?”, dictada en 1969 ante la Sociedad Francesa de Filosofía, donde arguye: “el autor es pues la figura ideológica mediante la que se conjura la proliferación del sentido” (351). Ciertamente, el intento de cada uno de los críticos mencionados en este artículo es la clausura hermenéutica de la obra ganivetiana: es decir, la propuesta de una lectura que supere e invalide a las anteriores. Y, sin embargo, en el caso de Ganivet, no es tanto la figura del autor como el hecho específico del suicidio lo que, una y otra vez, impone un particular sentido a sus textos. O, mejor dicho, al texto al que ha quedado reducida la identidad del autor. A este respecto, la teoría de la intertextualidad que Barthes propone en su ensayo se aplica más a la figura autorial de Ganivet construida por la crítica que a su propia literatura. Especialmente en lo relativo a las lecturas políticas de su obra, donde el sintagma “Ángel Ganivet” deja de remitir a un ser histórico dotado de “pasiones, humores, sentimientos, impresiones” (Barthes 70) y queda reducido a un significante vacío a la espera de una plantilla preexistente de lectura – Ganivet liberal, Ganivet falangista, Ganivet postmoderno, etc. – que solo después imprimirá un significado a sus escritos. Queda de este modo corroborada la tesis de Foucault de que “el autor no precede a las obras” (350), ya que solo en su lectura puede constituirse. Paradójicamente, no obstante, esa lectura ya está condicionada por la reacción ante el suicidio del escritor. Eso ha permitido establecer equivalencias a todas luces insostenibles entre Ganivet y otro eminente suicida de las letras hispanas, Mariano José de Larra, a quien José Luis Varela calificó como “primer mártir del ‘mal de España’” (47). Sobre ellos afirma José G. Acuña en 1908: “Uno y otro han muerto del mismo modo. Dentro de sí mismos habían también vivido de la misma manera. Y su obra literaria es también la misma” (235); mientras que Gallego Morell sostiene en su biografía del granadino: “El suicidio de Ganivet significa para el 98 lo que significó el 13 de febrero de 1837 para el Romanticismo” (*Ángel* 13).

Así como Seán Burke concluye en su estudio sobre las teorías de la autoría de Barthes, Foucault y Derrida que “the concept of the author is never more alive than when pronounce dead” (7), el análisis de la recepción crítica de la literatura de Ángel Ganivet revela que dicha circunstancia es particularmente acusada en el caso del escritor suicida. Ahora bien, la figura autorial que resulta de tal resurrección hermenéutica es una construcción discursiva tan variable en sus significados como las obras sobre las que supuestamente ejerce su dominio. Tal vez sería más adecuado, entonces, afirmar que el escritor suicida experimenta múltiples muertes como autor. A su desaparición física en cuanto sujeto histórico se suma su muerte como autoridad semántica a manos de intérpretes más interesados en invocar su nombre para dotar de un prestigio espurio a sus propias ideas que para extraer sentido de sus textos. Y lo que es más determinante: incluso cuando esa autoridad hermenéutica parece reafirmarse de la mano de lecturas en las que su obra se explica a partir de su biografía, su trágico final ha de actualizarse ritualmente en cada exégesis – invirtiendo por tanto la fórmula derridiana “a *corpse* replaced by a *corpus*” (Derrida 176) –, ya que este autor solo puede ser constituido como tal en su suicidio. Un desenlace que le concede así la más perversa inmortalidad: existir únicamente en una perpetua representación de su muerte.

*University of Florida*

#### NOTAS

- 1 Aunque el término “recepción” se emplea repetidamente en las próximas páginas, no es el propósito de este artículo estudiar el efecto del suicidio autorial en el lector desde el punto de vista de las teorías de la recepción, sino articular la teoría del autor que se vislumbra en la interpretación crítica de la obra del escritor suicida. Como ejemplo de la primera perspectiva, véase Jeffrey Berman.
- 2 En contra de la caracterización recientemente generalizada de la literatura ganivetiana como modernista en el sentido internacional del término, Javier Herrero (siguiendo a Donald Shaw) aboga por mantener la distinción entre noventayochismo y modernismo en función “de una oposición de contenido, de un antagonismo existencial que enfrenta estética, ética y espiritualmente a los miembros de ambos grupos” (“Ganivet” 104).
- 3 Esta fascinación se extiende al ámbito no académico. El suicidio de Ganivet ha inspirado una obra teatral, *Los últimos días del escultor de su alma*, de José

- Martín Recuerda (1995); y dos novelas, narradas ambas en primera persona por un Ganivet ficcionalizado: *Atardecer en Brunsparken*, de Martín Alfás (1997), y *El Cónsul de las nieblas. Los últimos días de Ángel Ganivet*, de Manuel de Pinedo (1998).
- 4 Como muestra del arraigo del enfoque autobiográfico entre la crítica, Sánchez Arnosi se sorprende de no hallar en la escritura ganivetiana reflejos de su afección sifilítica (251).
  - 5 En su análisis de la instancia narrativa de *Los trabajos*, inspirado también en las teorías de Barthes, Cecile Mazzucco demuestra como prescindir del suicidio de Ganivet como clave interpretativa de su obra no solo redonda en una mejor comprensión de su originalidad técnica, sino que hace toda consideración autobiográfica superflua: "If the author has been murdered in *Los trabajos* then each of the novel's principal fictional narrators, Ángel, the self-proclaimed author and narrator of the work, and Pío Cid, the author and narrator in disguise, hold a smoking gun. Exposing each figure disguised as the sole master of the text reveals a complex, infinite regression of narrative levels – a quicksand in which the author as a single, unifying voice dies" (365).
  - 6 En contraste con el atractivo que la figura de Ganivet inspira en Gómez de la Serna, su opinión acerca de sus escritos es mucho menos favorable: "Su obra literaria es un poco ramplona y un poco chabacana" (183).
  - 7 Otras interpretaciones autobiográficas, en la estela de los comentarios de Navarro Ledesma, han buscado claves de lectura en el aspecto físico del escritor. Así, por ejemplo, Guillermo Díaz-Plaja equipara "lo grande y monstruoso" de la apariencia de Ganivet con su estilo literario: "Esta radical desproporción que se refleja en la misma dimensionalidad – frustrada – de su tremenda ambición estética" (34).
  - 8 Alexander A. Parker ofrece un ejemplo de dicha mezcla: "The novel is apparently incomplete; nevertheless, in reality its ending is the author's suicide – an ending which leaves the literary form in suspense, so to speak, but which clinches the novel's plot with a terrible logic" (375).
  - 9 Nicolás M.<sup>a</sup> López aduce "la adopción del régimen vegetariano, y por consiguiente, excasez [sic] de nutrición en regiones glaciales" (*Cofradía* 30-31) como una de las posibles causas de su deterioro mental.
  - 10 Como ejemplo de los primeros, Edmundo González Blanco sostiene que, en sus obras, "se ve, por entre las líneas manuscritas, el gesto doloroso de aquel espíritu genial y atormentado, cuya corta y dramática vida hace pensar con tristeza en sí no tendrán razón los neurópatas que confunden e identifican el talento con la locura. Porque hay momentos en que se duda, no del ingenio, mas sí de la cordura de Ganivet, como cuando se lo contempla llevando la ingeniosidad hasta la paradoja o disolviéndola en amargos humorismos" (25-26).

- 11 Entre las excepciones, destaca la interpretación que Josefa Ganivet, hermana del escritor, brindó a Carmen de Burgos en una entrevista publicada en el *Heraldo de Madrid* en 1921: "Yo creo que no se suicidó en un acto de locura, sino de lucidez, si él se dio cuenta de la enfermedad" (cit. en Saldaña 76).
- 12 Para un análisis de dichos méritos, ver el estudio preliminar de Ricardo de la Fuente Ballesteros y Luis Álvarez Castro a la edición crítica del drama (59-93).
- 13 Opina al respecto Almagro San Martín: "donde la demencia se insinúa claramente es ... en 'El escultor', cuyo sentido esotérico nadie entiende a derechas, porque, desgraciadamente, quizás no lo tiene o, al menos, su autor, luchando ya a brazo partido con su terrible dolencia, no consiguió exteriorizar" (177).
- 14 Suspendida esta tesis por un tribunal que presidía Nicolás Salmerón, Ganivet obtuvo finalmente su doctorado en Filosofía y Letras con un trabajo sobre la "Importancia de la lengua sánscrita y servicios que su estudio ha prestado al lenguaje en general y a la gramática comparada en particular".
- 15 El caso más extremo es el libro *Ideas políticas de Ángel Ganivet*, significativamente fechado en "Madrid, 24 de agosto de 1939. Año de la Victoria" (8), donde Francisco Elías de Tejada presenta a Ángel Ganivet como un ferviente católico y defensor de la causa carlista que vaticina la recién concluida Guerra Civil.
- 16 Sobre este particular, recuerda E. Inman Fox: "En contra de lo que se podría pensar, la figura de Ganivet no se incorpora a los estudios sobre la generación del 98 hasta 1947, con el libro de Laín Entralgo, *La generación del noventa y ocho*" (70).

#### OBRAS CITADAS

- ACUÑA, JOSÉ G. "Larra y Ganivet". *Nuestro Tiempo* 4 (1908): 207-236.
- ALFÁS, MARTÍN. *Atardecer en Brunsparken*. Granada: Alhulia, 1997.
- ALMAGRO SAN MARTÍN, MELCHOR. "Ángel Ganivet, el misterioso". *Bajo los tres últimos Borbones. Retratos, cuadros, intimidades*. Madrid: Afrodísio Aguado, s. f. (1945).
- "Ángel Ganivet". *La Época* 1 diciembre 1898: 2
- "Ángel Ganivet". *Heraldo de Madrid* 2 diciembre 1898: 1.
- BARTHES, ROLAND. "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1994. 65-71.
- BELLO, LUIS. "Ganivet en España". *El Sol* 19 marzo 1925: 1.
- BERMAN, JEFFREY. *Surviving Literary Suicide*. Amherst: U of Massachusetts P, 1999.
- BURKE, SEÁN. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh UP, 1992.

- CANSINOS ASSENS, RAFAEL. *La nueva literatura*. Madrid: Editorial Páez, 1925.
- CASTILLA DEL PINO, C. "Para una patografía de A. Ganivet". *Insula* 228-229 (1965): 5.
- CONDE GARGOLLO, ENRIQUE. "Ángel Ganivet y su destino histórico". *Cuadernos Hispanoamericanos* 58 (1964): 51-71.
- DARÍO, RUBÉN. "La joven literatura". *España contemporánea*. Madrid: Alfaguara, 1998. 121-133.
- DERRIDA, JACQUES. *The Work of Mourning*. Eds. Pascale-Anne Brault y Michael Naas. The U of Chicago P, 2001.
- DÍAZ DE ALDA HEIKKILÄ, M.<sup>ª</sup> Carmen, ed. *Estudios sobre la vida la obra de Ángel Ganivet. A propósito de las Cartas finlandesas*. Madrid: Castalia, 2000.
- . "Prólogo". Díaz de Alda Heikkilä 11-14.
- DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO. "Ganivet, el contradictorio". *Las lecciones amigas*. Madrid: EDHASA, 1966. 31-42.
- DOMÍNGUEZ RODIÑO, ENRIQUE. "Cómo murió Ganivet". *El Imparcial* 21 enero 1921: 3.
- . "La tragedia de Ganivet". *El Imparcial* 14 enero 1921: 3.
- ECO, UMBERTO. *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1993.
- ELÍAS DE TEJADA, FRANCISCO. *Ideas políticas de Ángel Ganivet*. Madrid: Gráfica Universal, 1939.
- "En Creta". *La Correspondencia de España* 5 diciembre 1898: 2.
- ESPINA, ANTONIO. *Ganivet. El hombre y la obra*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, MELCHOR. *Vida y obra de Ángel Ganivet*. Valencia: Sempere, 1955.
- FOUCAULT, MICHEL. "¿Qué es un autor?" *Obras esenciales. Vol. 1. Entre filosofía y literatura*. Trad. y ed. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999. 329-360.
- FOX, E. INMAN. "Unamuno, Ganivet y la identidad nacional". *Negotiating Past and Present: Studies in Spanish Literature for Javier Herrero*. Ed. David T. Gies. Charlottesville: Rookwood, 1997. 54-75.
- FUENTE BALLESTEROS, RICARDO Y LUIS ÁLVAREZ CASTRO. "El teatro y la poesía de Ángel Ganivet". *Teatro y poesía*. Por Ángel Ganivet. Diputación de Granada, 2005. 11-126.
- GALLEGO MORELL, ANTONIO. *Ángel Ganivet. El excéntrico del 98*. Granada: Albaicín, 1965.
- . *Estudios y textos ganivetianos*. Madrid: CSIC, 1971.
- GARCÍA LORCA, FRANCISCO. *Ángel Ganivet: Su idea del hombre*. Diputación Provincial de Granada y Fundación Caja de Granada, 1997.
- GINSBERG, JUDITH. *Angel Ganivet*. London: Tamesis, 1985.
- GÓMEZ DE BAQUERO, EDUARDO. "Un drama místico moderno". *Letras e ideas*. Barcelona: Heinrich y Cía., 1905. 128-137.
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN. "Ganivet, el excéntrico del grupo". *Azorín*. Madrid: La Nave, 1930. 176-186.

- GONZÁLEZ BLANCO, EDMUNDO. *Ángel Ganivet*. Madrid: Editorial Colón, 1930.
- HERRERO, JAVIER. "El elemento biográfico en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*". *Hispanic Review* 34.2 (1966): 95-110.
- . "Ganivet, 'precursor del 98': La virgen contra la hetaira". *RILCE* 13.2 (1997): 99-119.
- HOLLAND, NORMAN N. "Literary Suicide: A Question of Style". *Psychocultural Review* 1 (1977): 285-303.
- LEAKE, ELIZABETH. *After Words: Suicide and Authorship in Twentieth-Century Italy*. U of Toronto P, 2011.
- LÓPEZ, NICOLÁS M.<sup>a</sup> "Ángel Ganivet". *Madrid Cómico* 10 diciembre 1898: 848-849.
- . *La Cofradía del Avellano. Cartas de Ángel Ganivet*. Granada: Tip. Luis F. Piñar Rocha, s.f. (1936).
- MARÍN DE BURGOS, JOSÉ. *Patografía de Ganivet*. Madrid: Pirámide, 1982.
- MARTÍN RECUERDA, JOSÉ. *Los últimos días del escultor de su alma*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1995.
- MAZZUCCO, CECILE. "'Dead' or 'Disguised': Authorship in Angel Ganivet's *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 17 (1992): 365-381.
- MONTES HUIDOBRO, MATÍAS. "Monogamia y poligamia: contrapunto de Pío Cid". *España Contemporánea* 2.4 (1989): 61-79.
- . "El vuelo del *psícope*". Díaz de Alda Heikkilä 187-195.
- "La muerte de Ganivet". *Heraldo de Madrid* 7 diciembre 1898: 1.
- "La muerte de Ganivet: Aclaraciones". *El Imparcial* 9 diciembre 1898: 2.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, ELOY. "La detonación y sus ecos: algunas interpretaciones políticas del suicidio de Larra en la literatura española de los siglos XIX y XX". *Estudios sobre literatura y suicidio*. Eds. Pablo Zambrano Carballo et al. Sevilla: Alfar, 2006. 123-171.
- NAVARRO LEDESMA, FRANCISCO, ET AL. *Ángel Ganivet*. Valencia: Sempere, 1905.
- OROZCO DÍAZ, MANUEL. "Los últimos días de Ganivet. Patografía". *Ganivet y el 98*. Eds. Antonio Gallego Morell y Antonio Sánchez Trigueros. Universidad de Granada, 2000. 159-163.
- PARDO BAZÁN, EMILIA. "La vida contemporánea". *La Ilustración Artística* 12 diciembre 1898: 794.
- PARKER, ALEXANDER A. "The Novels of Ganivet". *Homenaje a Juan López Morillas: De Cadalso a Alexandre, estudios sobre literatura e historia intelectual españolas*. Eds. José Amor Vázquez y David Kossof. Madrid: Castalia, 1982. 369-382.
- PAULINO AYUSO, JOSÉ. "Literatura y autocreación: Ganivet y Unamuno en sus dramas". *RILCE* 13.2 (1997): 173-199.
- PINEDO, MANUEL DE. *El Cónsul de las nieblas. Los últimos días de Ángel Ganivet*. Granada: Editorial Santa Rita, 1998.

- PRITCHARD, COLIN. *Suicide: The Ultimate Rejection? A Psycho-Social Study*.  
Buckingham: Open UP, 1995.
- PUERTAS MOYA, FRANCISCO ERNESTO. *De soslayo en el espejo: Ganivet y el héroe autobiográfico en la modernidad*. Madrid: Devenir, 2005.
- ROJAS BALLESTEROS, LUIS. *El atardecer de Ángel Ganivet*. Granada: Caja Provincial de Granada, 1985.
- ROSAL, JUAN DEL. "Confidencias de Ángel Ganivet". *Del pensar y vivir*. Madrid: Aldecoa, 1943. 11-17.
- SALAVERRÍA, JOSÉ MARÍA. "El retorno de Ángel Ganivet". *ABC* 29 marzo 1925: 15.
- SALDAÑA, QUINTILIANO. *Ángel Ganivet*. Madrid: Hernando, 1930.
- SALGADO, MARÍA A. "Pío Cid soy yo: Mito/auto/bio/grafía de Ángel Ganivet". *RILCE* 13.2 (1997): 223-242.
- SÁNCHEZ ARNOSI, MILAGROS. "Ángel Ganivet: La literatura como consuelo al dolor". Díaz de Alda Heikkilä 245-252.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, NIL. *Ángel Ganivet, escritor modernista: Teoría y novela en el fin de siglo español*. Madrid: Gredos, 1994.
- SERRANO PONCELA, SEGUNDO. "Ganivet en sus cartas". *El secreto de Melibea y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1959. 87-108.
- SOBEJANO, GONZALO. "Ganivet o la soberbia". *Cuadernos hispanoamericanos* 104 (1958): 133-151.
- SORIANO, RODRIGO. "Ángel Ganivet". *El Imparcial* 2 diciembre 1898: 1.  
— "El misterioso granadino". *Los Lunes de El Imparcial* 5 diciembre 1898: 1.  
"Una torpeza derechista: Ganivet en España". *El Sol* 27 marzo 1925: 1.
- UNAMUNO, MIGUEL DE. "Ángel Ganivet". *La Época* 23 octubre 1898: 1.  
— "Ganivet y yo". *Obras completas*. Vol. 8. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1966. 251-255.  
— "¡Muera Don Quijote!". *Vida Nueva* 26 junio 1898: 1-2.  
— "Pío Cid sobre la neutralidad". *Obras completas*. Vol. 3. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1966. 1182-1185.
- VARELA, JOSÉ LUIS. *Larra y España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
- WIMSATT, W. K., Y M. C. BEARDSLEY. "The Intentional Fallacy". *The Sewanee Review* 54 (1946): 468-488.