

PILAR ADÓN O LAS INCURSIONES DE LA LÍRICA EN LA NOVELA *DE BESTIAS Y AVES* (2022) COMO EJEMPLO DE NOVELA LÍRICA

PILAR ADÓN OR THE INCURSIONS OF THE LYRIC INTO THE NOVEL
DE BESTIAS Y AVES (2022) AS AN EXAMPLE OF A LYRICAL NOVEL

Alain ÍÑIGUEZ EGIDO

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: En el panorama literario de los últimos tiempos pueden hallarse algunas propuestas dignas de mencionarse en un monográfico sobre la situación de la poesía debido a la conjunción que establecen entre distintos géneros. Pilar Adón ha sabido evidenciar esto último con la publicación de su reciente novela, *De bestias y aves* (2022). El análisis de aquellos rasgos que permiten enmarcarla en el género de la novela lírica brinda la oportunidad de subrayar la condición de producto derivado de una producción literaria que deja a un lado, en la mayor parte del tiempo, las fronteras entre géneros literarios. Recurriendo a sus poemarios más destacados, se comentan en este artículo aspectos como el uso del espacio natural como símbolo, el adelgazamiento de la trama o la dilatación del tiempo en la novela como muestras de la incursión de la poesía de Adón en su última novela y que enfatizan la condición de producto contestatario del realismo en el contexto novelístico actual.

Palabras clave: Novela española actual; Novela lírica; Naturaleza; Utopía; Hibridismo.

Abstract: In the literary panorama of recent times, there are some proposals worthy of mention in a monograph about poetry due to the conjunction that they establish between different genres. Pilar Adón has been able to highlight the latter with the publication of her recent novel, *De bestias y aves* (2022). The analysis of those features that allow it to be framed within the genre of the lyrical novel provides the opportunity to underline the condition of a product derived from a literary production that, for the most part, sets aside the frontiers between literary genres. The use of natural space as a symbol, the thinning out of the plot and the dilation of time in the novel are some of the aspects discussed in this article that show the incursion of Adón's poetry into his latest novel, and which emphasize its status as a product that challenges realism in the current context of the novel.

Keywords: Contemporary spanish novel; Lyrical novel; Nature; Utopia; Hybridism.

Hablar de una novela en un número dedicado a la poesía actual puede resultar un tanto peregrino. No obstante, la interferencia entre los distintos géneros literarios hace que se nos ofrezcan resultados dignos de interés para el conocimiento no solo de los recientes movimientos en el contexto de la novela, sino también de la poesía. Un ejemplo de ello es el de la novela lírica. En algunos autores, entre los que destaca Francisco Umbral, el recurso a la novela lírica se ha asociado a la particular voluntad por alejarse de los cauces del realismo narrativo (Umbral, 1995: 16-17). Por este motivo, la novela lírica se muestra como un camino digno de ser tenido en cuenta para comprender mejor la deriva de la poesía en los últimos años y lo que ofrece a los géneros en prosa en lo que respecta a la relación con el realismo.

El pasado mes de enero, Pilar Adón fue galardonada con el Premio Francisco Umbral por su novela *De bestias y aves* (2022). El jurado cifraba el fallo del premio en la capacidad que la autora ha manifestado al escribir «una novela enigmática con un estilo propio que combina la imaginación, el misterio y la poesía» (Martínez, 2023), y no resulta extraña la concesión del premio si tenemos presente la relación que se establece entre una novela como *Mortal y rosa*, de Francisco Umbral, y la que nos ocupa. Ambas se incluyen en el cauce de la novela lírica: no en vano, algunos autores consideran la novela de Umbral como el más alto ejemplo de este género de cuantas se han escrito en los últimos tiempos. Miguel García-Posada, autor de la edición crítica de la novela umbraliana para la editorial Cátedra, ha logrado fijar aquello que tiene el texto de novela lírica:

La desestructuración del relato [...] es máxima en *Mortal y rosa*: el texto se ordena por capítulos de extensión irregular y organización interna muy variable; los datos de la experiencia llegan siempre filtrados, depurados hasta las últimas consecuencias; la trama argumental casi niega lo que es una trama, porque el episodio desencadenante del conflicto —la enfermedad del hijo— no se produce hasta aproximadamente la mitad del texto [...]. Y, sin embargo, hay al cabo una historia, una fábula de amor y muerte, que *está contada* mediante la elusión casi absoluta de la anécdota, de la circunstancia cotidiana. No nos topamos aquí con la historia existencial que refleja el diario, donde es el resultado de la acumulación de lo vivido [...], sino una historia «tout court», todo lo singular e irreductible que se quiera (Umbral, 1995: 17).

Otros autores, como Enrique Sánchez Costa (2008), sintetizan los aspectos más relevantes en lo relativo a la condición de novela lírica de la obra de Umbral aludiendo a elementos como la longitud textual de los distintos fragmentos que componen la novela, el «desguace de la trama», la «eternización del instante», la tendencia a la connotación y el lugar protagonista de la imagen y la metáfora. Todos estos recursos hacen necesario tener presente el género o subgénero de la novela lírica para comprender debidamente la novela de Umbral —a pesar de que el autor recurriese al marbete de ‘novela’ como «reclamo comercial» (Díez, 2019: 182) y muestre una marcada intención por despistar al lector con las continuas alusiones a los diversos géneros en los que puede incluirse su obra—.

En el caso de Pilar Adón, son varias las ocasiones en las que ha transitado el lirismo desde las lides de la novela o el cuento. Novelista, poeta, traductora y editora, ha sabido trasladar a su novelística todo aquello que singulariza su estilo poético: el carácter sugestivo, el gusto por la creación de una atmósfera, los espacios naturales —la naturaleza deviene símbolo en toda su producción literaria ya que, como afirma Rebeca Martín, «en la obra de la autora el bosque, la tierra, la hojarasca, las ramas y raíces de los árboles pueden revelarse como entidades benéficas y protectoras, aunque también como la más pura representación de lo siniestro» (2012: 183)— y, sobre todo, el interés por las relaciones humanas marcadas siempre por la constricción de la intimidad. A su vez, si aceptamos, con

María José Furió, que la autora «cultiva un estilo [...] que puede definirse como un pastiche de las novelas clásicas del siglo XIX y principios del XX: Edith Warthon, Henry James, Virginia Wolf, E. M. Forster, Chéjov...» (2015), coincidiremos en que se muestra apropiado, como vía de aproximación al texto, el análisis de aquellos elementos que permitan introducirlo en el marco de la novela lírica.

En sus *Ideas sobre la novela*, José Ortega y Gasset clamaba la necesidad de que la novela de su tiempo mostrase su naturaleza «morosa», hecho recordado por Ricardo Gullón (1984: 21): frente a aquellas narraciones en las que la sucesión de hechos y peripecias copaba la atención del lector —se extrañaba del éxito de ciertas películas norteamericanas vertebradas por episodios (Ortega, 2018: 80); suerte que no conoció el auge de las series—el filósofo enfatizaba esas otras novelas en las que el autor se detenía en la delectación de ambientes y personajes. Desde entonces, en mayor o menor grado, la novela ha manifestado diversas aproximaciones a la lírica. La mayor parte de las formas resultantes de este hecho han quedado debidamente sintetizadas en el libro editado por Darío Villanueva *La novela lírica*, y esto conviene recordarlo puesto que, precisamente, no es fácil defender un único tipo de novela lírica o un tipo *ideal*. Frente a lo que cabría esperar, las formas del lirismo en la novela resultan del todo heterogéneas, aunque hay algunos rasgos que podemos traer a colación para aproximarnos debidamente a una formulación operativa del género. Así, la novela lírica, descrita como «*hybrid genre that uses the novel to approach the function of a poem*» por Ralph Freedman (1966: 1), comporta una serie de avatares que Ricardo Gullón sintetiza en

la interiorización, el uso de la corriente de conciencia y del monólogo interior, la coherencia del punto de vista, la simultaneidad narrativa, la ruptura de la linealidad temporal y la exigencia de un lector activo que se situará inicialmente en la perspectiva del narrador o en la del personaje y aceptando la información autorial en los términos en que le va siendo facilitada, se moverá a partir de ella hacia una recreación libre, y no por ello infiel al texto (Gullón, 1984: 15).

La hibridez característica de la novela lírica —recordemos que Darío Villanueva sienta las bases de la novela lírica en la condición impura del género novelístico, que, en origen, resultaba de la conjunción entre la prosa histórica y el erotismo de la comedia (Villanueva, 1984: 9)— es un hecho que Pilar Adón ha evidenciado en algunas de sus composiciones de más largo aliento, como ocurre con su novela *Las efímeras* (2015). Sin embargo, donde mejor se puede apreciar el adelgazamiento de fronteras entre géneros es en sus dos primeros libros de relatos, *Viajes inocentes* (2005) y *El mes más cruel* (2010). En ellos encontramos que cada uno de los distintos cuentos aparece precedido de una breve composición poética —poemas de estética y métrica diversa— que, por lo general, nos predispone al tono del relato y que casa con la hibridez de los géneros literarios en la actualidad (Pellicer y Valls, 2010: 17). Algunos críticos han intentado explicar el sentido de estos versos. M.^a de la Paz Cepedello afirma de *Viajes inocentes* que «en él se establecen claramente las líneas maestras del personalísimo lirismo con el que la autora reviste sus narraciones breves» por esos poemas intercalados «que no se sabe muy bien si están relacionados con el texto que los precede o con el que los sigue o con ambos, porque uno de los rasgos que caracterizan la escritura de la narradora es la dificultad lectora de sus relatos» (Cepedello, 2014: 142). Fernando Valls (2009: 144) rechaza cualquier tipo de finalidad y los entiende como composiciones paralelas a los relatos. Ángeles Encinar, por su parte, sostiene que «responden a la intención de establecer la transición entre uno y otro de modo gradual» (2015: 34), algo que parece cierto dada la ilación semántica que se establece entre estos poemas y los relatos. En cualquier caso, lo que resulta indudable es que, por un lado, estos poemas establecen un

pequeño lapso temporal entre cada relato y, por otro, nos obligan a acudir a su obra en prosa teniendo presente su labor como poeta.

La misma operación se puede llevar a cabo en un sentido inverso: poemarios como *La hija del cazador* (2011), *Mente animal* (2014), *Las órdenes* (2018) o el reciente *Da dolor* (2020) pueden leerse con un cierto sentido narrativo, como ocurre en su poema «Escondites»: hay una secuenciación con respecto a las historias que encierran cada uno de los poemas incluidos en ellos, por lo general circundantes a los mismos temas. La sumisión a un ser querido por medio de las relaciones afectivas es quizá el motivo que podemos encontrar en sus distintos libros de poemas, aunque destaca, sobre el resto, *Las órdenes*: concretamente, el poema «Ligaduras» sintetiza esa visión del ser querido a través del «afán de cuidar» que mueve hacia «un desamparo que niega el reposo».

Por todo ello, no es de extrañar que reitere la autora su predilección por el aliento lírico en *De bestias y aves*. La trama, prácticamente inexistente en la novela de Adón —hecho que refuerza su inclusión en el género de la novela lírica y que ha sido comentado por M.^a de la Paz Cepedello (2014) al respecto de sus primeros libros de relatos—, puede resumirse en unas breves líneas. Una dibujante reconocida decide dejarlo todo y viajar sin un rumbo fijo a otro lugar. Tras recorrer diversas carreteras secundarias, va a parar a una casa en medio del campo donde su coche se queda sin combustible. Un grupo de mujeres decide acogerla, algo que la protagonista, Coro —o Coro Mae, o Coro Mag, diversos nombres que apuntalan la lectura subjetiva, al tratarse de un recuerdo evocado desde el afecto de la voz narradora por el personaje—, acepta con reservas, pues lo que quiere es volver a su hogar dado que se encuentra incomunicada —salió sin su teléfono móvil, pertrechada únicamente con unos cuantos retratos de su difunta hermana en el maletero del coche—. La insistencia de la protagonista por conseguir algo de combustible y poder escapar del lugar mantiene la tensión narrativa a lo largo del relato, dado que la respuesta habitual a sus inquisiciones suele ser una indiferencia alarmante.

El tema del retiro a una colonia es algo que la autora ha tratado en algunos de sus relatos breves. Los mejores ejemplos los encontramos en el libro de relatos *La vida sumergida* (2017), cuyo título asociamos directamente con el final de *De bestias y aves*. En «Vida en colonias», el retiro de Leo a una colonia, descrito como un «regreso a lo Básico. A lo Primitivo y lo original» (Adón, 2017: 43), no tendrá lugar por la presión de Jermo, su hermano. En otro de los cuentos, «Un mundo muy pequeño», Iván Grigorevitch Greff quiere dejarlo todo e internarse en una comuna para huir del mundanal ruido y poder disfrutar de la literatura en paz. Sin embargo, al igual que ocurría en el anterior relato —y en gran parte de las formulaciones de este tema por parte de la autora— el retiro no tendrá lugar: las obligaciones impuestas por la comuna terminarán cercenando cualquier atisbo de libertad idílica. El espacio natural se trocará en un lugar marcado por lo extraño, por lo siniestro. Ante esa situación, decide internarse en el bosque, rehuendo toda compañía.

En términos generales, el refugio en la naturaleza siempre comporta un elemento negativo por cuanto frustra las expectativas que manifestaban los diferentes personajes al comienzo de los relatos. Algo similar encontramos en la última novela de Adón. El retiro en un espacio natural en apariencia idílico es el motivo que abre *De bestias y aves*, y, a partir de él, logra desarrollar la autora toda una serie de temas que son propios de su obra: la obsesión derivada por una relación afectiva, en este caso entre dos hermanas, y la opresión que se establece en los vínculos familiares (Encinar, 2016: 19); la vida en comunidad, siempre con algún matiz extraño o siniestro a partir de la correcta dosificación de la elipsis; y el viaje hacia otro lugar, normalmente como vía de escape de esa situación angustiosa. El viaje no solo conviene entenderlo como un viaje exterior o un desplazamiento espacial, sino

que en buena parte de la producción literaria de Pilar Adón se da la idea del viaje interior. Fernando Valls sostiene que los viajes para los personajes creados por la autora «son más bien viajes interiores, puesto que de buceos interiores se trata, de búsquedas en lo profundo de la realidad de los personajes, propiciadas a veces por el desplazamiento físico a espacios inconcretos que, en ocasiones, hasta podrían resultar oníricos» (Valls, 2009: 147-148).

Resulta conveniente subrayar la influencia tolstoiana que señalábamos al respecto del cuento «Un mundo muy pequeño» puesto que en un momento del relato las mujeres de la casa de Betania reconocen ser admiradoras de la obra del escritor ruso:

—Todas hemos leído a Tolstói. ¿Y usted? —La gemela de la chica que estaba a su lado la miraba con ojos de tortuga—. ¿Ha leído a Tolstói?
 —¿A Tolstói?
 La chica mantuvo el cuello tenso por encima de su plato esperando a que Coro respondiera algo más. Qué títulos sí y qué títulos no.
 —*Anna Karenina*.
 —¿Y los diarios? Nosotras lo hemos leído todo. Ahora tenemos la cabeza mejor amueblada —dijo Rebeca.
 Coro no respondió. Lo que tenía que decirles era que quería irse.
 —Murió en una estación de tren, ¿lo sabía?
 —De neumonía.
 —De pulmonía.
 —Y se hizo zapatero. Le dio clases a los hijos de los campesinos. Quería dejarles los derechos de sus libros.
 —Una osa le mordió la cara.
 Tresa y Catina escuchaban.
 —*El reino de Dios está en vosotros* (Adón, 2022: 44).

Las relaciones establecidas entre las distintas mujeres de la casa refuerzan el ambiente en torno a esta dominación. Hay distintos cometidos que cada una debe cumplir, y hay una jerarquía evidente: Missa Tita, una suerte de «vestal moribunda» (Sanz Villanueva, 2022), ejerce un magisterio espiritual sobre el resto de las mujeres de la casa, que muestran veneración a la anciana en varios momentos; sin embargo, si hay que destacar una figura por encima de las demás, esa es Catina. Cuando Tobías Mos regrese a Betania para reclamar la casa como suya, las mujeres reaccionarán casi por instinto:

—¿Sabéis lo que hacen los animales con sus depredadores? —preguntó.
 —Nosotras no somos animales.
 —Sí. Claro que lo somos. Y éste nos está acosando. ¿Sabéis lo que hacen? —en ese momento no parecía sentir aprecio por nadie—. Los más pequeños se asustan y se quedan paralizados. Otros aguzan los sentidos y observan los movimientos del bicho que quiere cazarlos con mucha atención, sin actuar. Otros se largan. Pero algunos se enfrentan a él, le vencen y sobreviven. Y esas deberíamos ser nosotras. Si sentimos una amenaza, deberíamos combatirla (Adón, 2022: 154).

Es en ese momento cuando vemos más claramente la sumisión de las distintas mujeres a las órdenes de Catina, que ya desde los primeros compases de la novela se nos muestra como la líder del grupo:

—Tú empiezas y tú terminas —murmuró Gloria.

—Exacto. Yo empiezo y yo termino. ¿Alguna objeción?

Gloria pareció rendirse y nadie respondió. No había nada que responder. Nada que pensar. Debían respetar a Catina. Sin desconfiar. Someterse a sus órdenes con una sumisión incondicional. Ella era quien decidía cómo había que cepillar las paredes de las chimeneas. Repasar los suelos y las tejas para cuando empezara a llover. Echarles un vistazo a las habitaciones y reparar lo que hubiera que reparar. Ocuparse también del exterior. Limpiar la tierra. Cubrir los frutales antes de que llegaran las heladas. Plantar coníferas. Plantar las podas. Debían obedecer a Catina. Sin aplazamientos (Adón, 2022: 155).

El cautiverio de Coro Mae se origina en una suerte de proceso kafkiano: en todo momento busca conocer las causas de su encierro —que encuentran una explicación racional levemente sugerida cuando Tresa afirma: «Nos han contado que es usted rica» (Adón, 2022: 129)—, pero siempre recibe respuestas evasivas o, directamente, es ignorada:

Bajó la ventanilla del coche.

—Me he perdido —dijo.

—¿Qué busca? ¿Busca algo?

—Me estoy quedando sin gasolina. Necesito saber si hay alguna estación cerca.

—¿Anda detrás de una casa? ¿Qué quiere? ¿Alquilar o comprar?

Oyó.

—Me he perdido. ¿Puede ayudarme?

—A los demás les encanta venir por aquí, les atrae el paisaje (Adón, 2022: 31).

Para comprender la relación que se establece entre las distintas mujeres de la casa, se vuelve necesario prestar atención a las alusiones a la religión que encontramos en la novela. En primer lugar, el propio nombre de la casa, «Betania», remite a la tradición bíblica: la aldea donde vivían Lázaro, María y Marta, en la que Jesús se hospedó, próxima al Monte de los Olivos; o bien el lugar en el que Juan bautizó a Jesús. Cuando Coro Mae se queda sin combustible frente a la casa, se repite a sí misma, como si se tratara de un mantra: «Ábrete puerta. Puerta ábrete. Ábrete puerta. Puerta ábrete» (Adón, 2022: 23).

A lo largo de la novela asistimos a un proceso de bautismo religioso por el cual Coro Mae termina adoptando un determinado credo. Se viste con unos hábitos, representados mediante el vestido blanco, que adquiere connotaciones violentas a través del cuchillo que portan todas las mujeres de la casa. Se nos dice que la casa de Betania la hizo un solo hombre, que más tarde aparece con el nombre de Tobías Mos —cuyo significado, «Dios es bueno», refuerza la lectura religiosa—.

El rito iniciático se lleva a cabo en el momento en que Coro Mae conoce a Missa Tita, una anciana en silla de ruedas a la que todas las mujeres de la casa veneran. Lo interesante es que, debido al fragmentarismo que caracteriza al relato, se describirá la escena más tarde precisamente como una iniciación: «Franquearla y pasar al otro lado. Esta vez sin interrupciones ni rituales en los que una mujer oficiaba de sacerdotisa y las demás acataban sus oraciones como iniciadas en un proceso de tránsito de una estación a otra, de una edad a otra» (Adón, 2022: 101).

Coro Mae se refugia en la naturaleza intentando escapar del sufrimiento provocado por el recuerdo de su hermana fallecida hace unos años. Este motivo, que da sentido al recorrido psicológico

que sigue la protagonista a lo largo de la novela, en todo momento es sugerido, mostrado solo de manera indirecta —»Lo tenue de la media luz asusta / como apremia lo callado de la ausencia», llega a afirmar en los versos de *La hija del cazador*—. Hay que esperar hasta el final del relato para que las alusiones a la hermana cobren entidad: «Cuando su hermana se ahogó le dijeron que se había ido a estudiar a Inglaterra, a un buen colegio, para que no sufriera ni hiciera muchas preguntas» (Adón, 2022: 168). La presión que ejerce un familiar ausente es algo habitual en la obra de Adón. En *Da dolor*, su último poemario, la autora refleja el sentimiento de pérdida de un ser querido a partir del control que ejerce su recuerdo. Como recuerda Pilar Martín (2022), la autora se dedicó exclusivamente a la composición de los poemas incluidos en el libro dejando a un lado la escritura de *De bestias y aves*, por lo que ambos libros estarían estrechamente relacionados.

Uno de los relatos en los que mejor daba cuenta de esa postura ante el recuerdo de un ser querido es «Pietas», incluido en *La vida sumergida*. En él, una de las hermanas, Hilda, se ve obligada a continuar su formación como artista precisamente por la imposición de Brígida, que aparece en el cuento como una suerte de espíritu errante. Hilda suplicará a su hermana que muera por segunda vez, y, ante la imposibilidad de este hecho, se verá obligada a resignarse a convivir con el recuerdo de su hermana: «No podía morir dos veces. De modo que Hilda tendría que resistir y conformarse y compartir el espacio y el aire con quien tanto decía quererla» (Adón, 2017: 23). Resulta interesante establecer una breve comparación con este relato puesto que Coro Mae adopta una actitud similar con respecto al recuerdo traumático de su hermana. Coro ha podido reencontrarse con ella al sumergirse en el lago, un hecho que, como ocurre en gran parte de los relatos de la autora, nos acerca a las fronteras con lo fantástico: «Consciente de que su hermana estaba allí y de que en ese sitio ya no quedaba espacio para más razonamientos ni más consideraciones. Lo imposible había tenido lugar y ahora sabía lo que era el consuelo» (Adón, 2022: 181). Este hecho, que es descrito por la propia narradora como «imposible», es, sin embargo, recibido sin sobresaltos, hasta el punto de que brinda paz a la protagonista: «Su hermana estaba en el agua y de repente encontraba en el interior de la casa increíbles momentos de calma» (Adón, 2022: 181). El uso de los adjetivos es revelador para comprender el sentido que lo insólito adquiere en el relato. Que pueda reencontrarse con su hermana en el fondo de un lago es visto como algo normal, esperable, y sirve como ejemplo de la resignación que adopta la protagonista con respecto a la tragedia:

La vida seguía. La expresión era brutal, pero no sería la primera vez que una mujer se ahogara en Betania ni sería la primera vez que las demás se vieran forzadas a salir adelante y a mantenerse en pie a pesar del desasosiego y la incertidumbre. Sirviéndose de sus propios métodos. Pasando por una transformación que implicaba encerrarse y apartarse aún más, como en su día lo había hecho Missa Tita y como ahora, a su manera, lo estaban haciendo Catina y Magdalena.

Transcurrido un tiempo, tal vez se decidieran a clavar una nueva cruz en la orilla del lago (Adón, 2022: 185).

La inmersión de Coro, en el fondo, hemos de entenderla, como hemos apuntado antes, como una suerte de bautismo: ha adoptado una nueva religión, y ya no quiere salir de la casa. El proceso irracional, incierto al que hemos asistido a lo largo del relato ha quedado consolidado y somos conscientes precisamente por el rechazo de la protagonista a cualquier intento de escape: «Antes de perderla de vista, vio cómo Gloria extendía un brazo y le mostraba un desgarrón en la malla metálica. Aquel era el mayor boquete que iba a encontrar en todo el vallado que rodeaba la finca. Necesitaba poco más que esa fisura en el alambre. No tendría que romper mucho más para salir por allí, y ella se

lo agradeció. Pero ahora eso ya le daba lo mismo» (Adón, 2022: 188). De hecho, Coro es consciente de ese cambio, y en los últimos compases de la novela podemos ver cómo lo explicita la narradora:

Se puso de pie y siguió andando. Con un sosiego que cada vez le resultaba más familiar. Con la luz de la tarde en los ojos. No podía negar que en los días previos había acusado el cambio. El contraste entre la realidad que terminaba y la que empezaba. Nunca era fácil pasar de un estado a otro. De un escenario a otro. Pero ahora estaba en el lago, junto a la roca que se alzaba y no dejaba de alzarse, imaginando cómo sería verse a sí misma desde las profundidades. Cómo la vería su hermana desde abajo (Adón, 2022: 196-197).

En una entrevista a la autora, Borja Martínez (2023) sugería como posibles influencias *Mid-sommar* o *San Manuel Bueno, mártir*, de Miguel de Unamuno. De esta última cabría decir muchas cosas, pero estrechamos aquí la comparación precisamente en el uso de determinados símbolos. La escritora confirmaba que, al igual que en muchas de las novelas del escritor vasco, sus personajes profesan un gusto evidente por los paseos en la naturaleza, pero creo que podría ampliarse el rango de influencia a los símbolos que encontramos en *De bestias y aves* por parte de la novela mencionada. En ambas producciones el espacio se entiende desde un sentido alegórico, y, como tal, encontramos algunos enclaves importantes para comprender el sentido que entrañan. Como apunta Mario Valdés en su edición crítica de la novela de Unamuno (1991: 72-74), en cuanto alegoría, el lago y la montaña en *San Manuel Bueno, mártir* se erigen como los dos símbolos que sostienen el relato, al igual que el lago y la roca en la novela de Adón, y el significado es, *mutatis mutandis*, similar: el lago en la novela de Unamuno nos remite a la duda eterna que encontramos en su producción literaria, la incertidumbre con respecto a la vida, la incapacidad del ser humano por alcanzar la inmortalidad, origen de su *agonía*, o la duda de un clérigo que se ve movido a difundir una fe en la que no cree; pero, al mismo tiempo, remite a la imagen del bautismo religioso que algunos críticos, como Pelayo H. Hernández, han destacado aludiendo a la piscina de Betsaida (1964: 259). La montaña, a su vez, representa la fe, tanto del cura como del pueblo, como símbolo de ese otro polo de la contradicción unamuniana que origina el «sentimiento trágico de la vida», la fe en la eternidad del alma. En *De bestias y aves*, si «la roca que se alzaba» representa el refugio —algo que cohonesta con la imagen de la roca en «Verde enfermedad», uno de los poemas incluidos en *La hija del cazador*, cuando afirma «El cobijo de las rocas / es el único cobijo. Para el ser que huye» (Adón, 2011: 26)—, el lago tiene un sentido claramente religioso: remite al bautismo de Jesús que se ha mencionado ya al respecto del carácter simbólico del nombre de la casa, pero también simboliza un punto clave en el desarrollo de Coro Mae, que, a partir de este momento, completará su «simbiosis» con la casa y renunciará a cualquier intento de huida. En una de las conversaciones de la novela se habla precisamente de este término para explicar la convivencia entre las mujeres de la casa:

—¿Por qué no me lo explican de una vez?

—No hay nada que explicar. ¿No ha oído hablar de la vida en comunidad? ¿De la simbiosis?

—La simbiosis se da entre especies diferentes. Y puede acabar en parasitismo.

—Aquí no. Aquí nadie parasita a nadie. Por eso tiene que ponerse a trabajar. Todo participa de un mismo impulso vital. Y estamos seguras de que su llegada nos traerá prosperidad. No es ninguna casualidad que haya llegado a nuestra puerta justo ahora, cuando necesitábamos renovación (Adón, 2022: 128).

La simbiosis se da entre las distintas mujeres, pero también entre Coro y el espacio natural. Son varias las alusiones al proceso por el que Coro se identifica como un elemento natural más: «Porque, ¿qué estaba haciendo allí? ¿Qué había sido de su voluntad y de sus fuerzas? De sus ojos bien abiertos. Los brazos capaces de sujetar todo un cuerpo, el suyo, dado la vuelta, andando al revés, con los dedos en raíces ancladas al suelo» (Adón, 2022: 93). Esta identificación del personaje con lo natural se puede ver en algunos de los mejores relatos breves de la autora, como «El infinito verde», de *El mes más cruel*, y la forma de presentar este hecho refuerza el carácter *irreal* de la novela en la línea que mencionamos más adelante.

De hecho, en una de las escenas de la novela Missa Tita pregunta por ella y, sobre todo, quiere saber si está bautizada:

—Ven, Missa Tita.

La mujer negó con la cabeza [...].

—¿Está bautizada?

—¿No quieres entrar? —insistió Magdalena.

—Que si está bautizada —repitió la anciana—. La que acaba de llegar. Preguntádselo (Adón, 2022: 134).

Cuando Coro llega por primera vez al lago subterráneo, que se encuentra bajo la casa, junto a sus cimientos, descubre que es ahí donde duerme Gloria, y que «Missa Tita le dedica sus oraciones a esta cueva. Es su manera de rezar» (Adón, 2022: 161). Este culto telúrico, que ayuda a dotar de mayor coherencia a la visión general que se nos muestra en la novela sobre el credo de las mujeres en la casa, alcanza aquí su clímax: le muestran el lago para convencerla de que permanezca en la casa y aprecie, así, lo mágico del lugar. «Queremos que lo entienda de una vez» (Adón, 2022: 161), le dice Gloria. Las alusiones ya mencionadas al respecto de la irrealidad del espacio, que son generales a lo largo de la novela, se condensan aquí en varias descripciones:

El silencio era inmenso. Se oía un chapoteo, pero quedaba integrado en la quietud del agua hasta hacerse imperceptible. Ante sus ojos se extendía una lámina salpicada de reflejos que generaban en el aire un fulgor denso. Una condensación azul que podría rodearse con los brazos y trasladarse a otra parte. Coro quiso agacharse y tocar el agua, pero consideró que hacer algo así constituiría algún tipo de profanación [...] Coro estiró el cuello. Intentando captar una vez más algún detalle que aclarara el motivo de su presencia en ese sitio. Algo abstracto, disimulado, que sólo ella identificara porque estaría ahí sólo para que ella lo viera. O, por el contrario, algo sólido, un objeto reconocible que se le ofreciera exento de la incertidumbre que lo envolviera todo (Adón, 2022: 161).

El bautismo también es un momento climático para comprender el tono del relato. El sentimiento de orfandad que mencionábamos antes, y que emparenta esta obra con los poemas de *Da dolor*, se extiende a la «orfandad divina». Si la inmersión en el lago establece un antes y un después en la estancia de Coro en la casa, también revela la situación espiritual de la protagonista. Frente al lago, Coro contempla la escena y comienza a ser consciente

de que nadie iba a ir hasta allí para ayudarla. [...] Que Dios había dejado de cuidarla y de protegerla. Que Dios se había vuelto inmovible al permitirle pensar en el rostro de una niña ahogada con las sienes acariciadas por las algas, los nenúfares, las hojas de los nenúfares flotando en el agua con sus flores blancas sobre unas raíces roídas por las ratas almizcleras. Que ya no la

amparaba ni la vigilaba y por eso no la había detenido descendiendo un brazo poderoso para contener su mano y forzarla a seguir dibujando sólo el follaje lanceolado del almendro, los troncos y las ramas cubiertas de líquenes en otoño, cuando pierden su verdor, en vez de a su hermana que no habría estado preparada para la vida fuera del canal en el que se había quedado sumergida para siempre (Adón, 2022: 164).

Si Dios ha dejado de cuidarla ha sido precisamente «por haberse atrevido a pintar miniaturas de niñas ahogadas, con una expresión sosegada, sin adornos» (Adón, 2022: 165). No hay un salvador que la proteja, Tobías Mos no ha venido a salvarla, y en ese estado de abandono físico y espiritual descubre cuál es la razón de su situación: «Si se había dejado el móvil en su casa, si había tomado una carretera en vez de otra, si había circulado por vías paralelas a la principal eligiendo unos desvíos y descartando otros, era porque así debía ser» (Adón, 2022: 201). No hay una explicación racional, objetiva, de lo que ha sucedido. En ese contexto, lo único que quiere es volver a encontrarse con su hermana, una decisión que cierra la novela con la inmersión final en el lago.

Hay asimismo numerosos aspectos estilísticos que nos permiten hablar de *De bestias y aves* como un ejemplo de novela lírica. En primer lugar, sumado a la escasa entidad que muestra la trama, encontramos que la novela se divide en diversas secuencias o fragmentos carentes de título, marcados por espacios en blanco y saltos de página. Esto refuerza la lectura fragmentaria del relato, dando como resultado una historia vertebrada por una sucesión de escenas en las que se observa un marcado predominio de la imagen y de las diversas sensaciones que manifiesta la narradora. De hecho, si atendemos a la extensión de cada secuencia o fragmento, vemos que esta es desigual, llegando a reducirse a no más de una página (Adón, 2022: 136). En otros casos, se produce un espaciado claramente poético en algunos fragmentos incluidos en la misma página (Adón, 2022: 146).

El fragmentarismo afecta a la ordenación cronológica de la trama, que queda, así, al albur de esas sucesiones, y no mantiene una estructura episódica lineal. La narración comienza mostrándonos la casa de Betania cuando Coro ya se encuentra allí e, inmediatamente después, en la segunda secuencia o fragmento, se nos describe la vida de la protagonista en su piso, como dibujante reconocida socialmente que debe mantener una imagen insostenible.

Coro es dibujante, y uno de sus objetivos a la hora de refugiarse en la naturaleza radica en la posibilidad de tomar ejemplos de ella y plasmarlos en sus bocetos. Su estancia en la casa de Betania es un largo proceso de aprendizaje, marcado por la resignación ante su cautiverio y por su relación con el resto de las mujeres. Los largos excursos descriptivos y las distintas digresiones que podemos ver en la novela se deben precisamente a la condición de *Bildungsroman* que comporta la novela lírica (Villanueva, 1984: 14): asistimos al desarrollo emocional, sensitivo, de Coro, que cada vez aprecia mejor lo que entraña de simbólico el espacio natural y debe dar constancia de su evolución. Cuando Coro va a pescar con Gloria, al final del relato, describe con minuciosidad la escena dando cuenta de la adquisición de conocimientos resultante de su estancia en la casa:

Coro no respondió, pero fue detrás de ella atenta a sus movimientos, oyendo los chillidos de los pájaros que daban vueltas sobre las dos sin posarse nunca, en sus vuelos ininterrumpidos de diez meses. Era lógica la presencia de un lagarto en el interior de la cueva. Y era lógica la presencia de un sapo. Su aparición sobre las piedras que parecían tan blandas y suaves en la poza. Coro iba al tanto de que ni su hermana ni ella les tenían miedo ni se lo habían tenido nunca. Sabían, como sabía todo el mundo, que los lagartos, igual que los sapos, causaban urticarias, bubones en la piel, rojeces. Que un sapo escupía a alguien y el aire desaparecía de sus pulmones por la hinchazón. Como en el ahogamiento. Que las encías sangraban, la boca se deformaba y la asfixia

era inmediata porque los sapos, como todo el mundo sabía, eran tóxicos. Su lengua, su saliva. No tenían más que recordar la historia del perro que mordió al sapo y murió en el acto (Adón, 2022: 187).

A simple vista puede parecer que estas digresiones son simples muestras de contenido sobre el ámbito natural; pero, si tenemos presente que la novela lírica es la novela del proceso por el cual se conforma una determinada subjetividad, el relato acerca de ese mismo proceso se convierte en materia esencial para la composición (Villanueva, 1984: 15). Las peripecias de los personajes son sustituidas en la novela lírica por el relato de las distintas etapas de desarrollo de la sensibilidad del sujeto que mira.

El cariz subjetivo del tiempo se refuerza mediante su ralentización: no en vano, son numerosas las alusiones al carácter reiterativo de las acciones relatadas —«una reiteración asociada al rito» (Adón, 2022: 12)— o a la dilatación de las fronteras temporales —«los días aquí pueden ser muy largos» (Adón, 2022: 17)—. Por este motivo no es de extrañar que un mismo hecho se nos muestre en varios momentos de la novela: ocurre con el asesinato de Tobías Mos —representado con los dos tiros que se escuchan hacia la mitad de la novela—; o con el rito iniciático con Missa Tita.

La percepción del tiempo es algo que, desde los primeros compases de la novela, se nos presenta como algo perdido. Los recurrentes diálogos entre las distintas mujeres de la casa de Betania imprimen un cariz cíclico a la narración y aminoran la velocidad de la lectura. Los días pasan lentos, y Coro se verá obligada a «[r]econquistar la noción del tiempo» (Adón, 2022: 19), perdida con el paso de los escasos días que componen su estancia en la casa. Del mismo modo, serán significativas las alusiones al tiempo *real* que ha durado el cautiverio de la protagonista: «Recopiló mentalmente esas experiencias que no le iban a volver a suceder y se dio cuenta, mientras tomaba el sendero del lago cuesta abajo, de que estaba pasando o ya había pasado por muy distintos estados de ánimo *a pesar de no llevar tantos días allí*» (Adón, 2022: 93). El tiempo deviene un elemento subjetivo hasta el punto de establecerse un contraste entre la percepción del tiempo de la protagonista y del resto de mujeres presentes en la casa: «Coro las miraba al tanto de que se hallaban en tiempos diferentes, esas mujeres y ella. Vivían experiencias distintas. La entidad matemática del mundo y sus fórmulas de expresión específicas. Todo era distinto. Su apropiación de la forma. Su manera de interpretar los tamaños y las proporciones. No tenían nada que ver» (Adón, 2022: 70).

El peso que adquieren las descripciones y la conformación de los distintos ambientes en la novela desplaza el desarrollo temporal a un segundo plano, dado que la entidad de los objetos no responde únicamente a su dimensión material, sino a la huella que imprimen sobre el narrador. Esto responde a la condición «órfica» de la novela lírica —en palabras de Ricardo Gullón (1984: 22)—, o a ese tipo de novela lírica que es más «lírica» que «novela», y que, como apunta Darío Villanueva, no se centra tanto en «la imitación convincente de un mundo objetivo», ya que «no se preocupa de las cosas y de los seres en sí mismos, sino de los efectos que originan en una subjetividad, la del poeta doblado en voz lírica» (Villanueva, 1984: 13). La escena en la que se puede ver más claramente esto último es aquella en la que el grupo de mujeres ve el cadáver de Tobías Mos por primera vez: «Catina dijo que tenían que hacer algo, pero las hermanas se quedaron mirando el cuerpo como si necesitaran comprobar que era real, que Tobías Mos disponía de una extensión corpórea, perceptible por los sentidos. Esa entidad que hasta entonces sólo había habitado en su cerebro» (Adón, 2022: 150). Se nos presenta la realidad en muchas ocasiones como un fenómeno, y, como tal, la voz narrativa no solo da cuenta de la impresión que esa realidad produce en ella, sino que, precisamente por esto último, le sirve para

dudar sobre la misma realidad. No en vano, son numerosas las afirmaciones en la novela al respecto de la irrealidad de lo narrado, y aumentan a medida que nos acercamos al final: «También los perros la habían oído y corrieron hacia ella desprendiendo un aliento que alcanzó a Coro en su peculiar estado de irrealidad» (Adón, 2022: 158); «—A veces pienso que todo esto no es más que la estructura de un mimoide —dijo Gloria—. Un paisaje que refleja otro. No siempre me parece real» (Adón, 2022: 160).

Una forma alternativa de lograr este efecto reside en el uso que se da al enfoque narrativo. En algunos ejemplos opera una focalización minuciosa en la que, a partir de una hipótesis o la recreación de un escenario posible, consigue ralentizar la acción por medio de la yuxtaposición de diversas oraciones o el uso de puntos suspensivos:

Ese Tobías Mos tendría que haber forzado la verja. ¿Por qué se había limitado a preguntar? A dejar un papel... Tendría que haber entrado y haber llegado al salón. Subir las escaleras. Decir su nombre. Llamarla. Recorrer el pasillo. Decir su nombre otra vez y sacarla de allí. ¿Se había largado sin ella cuando ella había actuado como tenía que actuar, sin moverse de la casa, sin hacer nada irregular? (Adón, 2022: 73).

El gusto por las hipótesis imprime un carácter digresivo al relato que recuerda a algunos compases de otras novelas líricas, como la ya mencionada *Mortal y rosa*. Abundan en la novela de Adón ejemplos de esto último, como el que sigue:

Si pudiera volar. Si pudiera impulsarse, saltar y elevarse. O echarse al suelo y reptar, deslizarse por debajo de la verja y serpentear por la tierra. Excavarla. Retorcerse sin huesos entre las piedrecillas y la arena como una lombriz, sin quedar atascada a medio camino. Perforar la superficie como un topo. Pero lo único que podía hacer era seguir corriendo. Incapaz de convencer a su cuerpo para que respondiera como debía (Adón, 2022: 83).

En ese afán por detener el tiempo, otro de los recursos que conviene destacar es el de la enumeración. En la novela son varios los momentos en los que la autora recurre a la enumeración de diversos elementos, como es el caso de los animales:

Su mirada. Su agilidad al correr entre los zumbidos de las avispas. Bajo la luz del atardecer. Hablando de los hermosos animales del llano. De las aves y su poco peso. De los mamíferos y sus privilegios. Las bestias diminutas. La gracia de sus elevaciones y descensos entre las zarzas. Junto a los árboles. Las espirales de una mariposa.

¿Y a uno que no fuera hermoso? Un bicho pequeño. Una araña. Una lombriz. Una babosa. ¿Sería más sencillo acabar con ellos? Un alacrán. Un murciélago.

—Una oruga. Una lagartija.

Lagartijas no. Ni saltamontes (Adón, 2022: 115).

Uno de los elementos que pueden destacarse con respecto a la plasticidad del lenguaje propia de las novelas líricas lo constituyen las numerosas alusiones al color. La razón hay que cifrarla en la categoría que alcanza el color en este tipo de novelas: ya no es una simple referencia a un aspecto de la realidad que se busca reflejar, sino que cada uno de estos elementos cobra un significado por el papel que desempeñan en su condición de expresiones de esa sensibilidad que vertebra el relato. El verde y el azul son los colores más mencionados, que establecen un contraste con el gris desde los primeros compases de la novela:

El miedo a los cuadros, a lo que representaban sus propios cuadros, sólo podía ser consecuencia de un agotamiento que llevaba a la obsesión y a la manía. Pero ahora todo era diferente. Y sería incluso más diferente cuando se hundiera otra vez en el agua cubierta de gris. Ese velo que le envolvería el cuerpo de manera uniforme y que terminaría transformándose en verde. Ceniza y hierba (Adón, 2022: 11).

La vida monótona y rutinaria de Coro se representa mediante el color gris, y se opone al verde de la «hierba» con el que se identifica el espacio natural de la casa de Betania. A este respecto, las apreciaciones de Kandinsky sobre el color se muestran absolutamente esclarecedoras —como también lo eran al respecto de *Mortal y rosa*, siguiendo lo expuesto por Sánchez Costa—. Así, en un primer término apunta el artista que el gris «por su valor moral se asemeja al verde» (Kandinsky, 2020: 121), pero este «posee una vitalidad que falta por completo en el gris» (Kandinsky, 2020: 121). El gris sería el color de la «inmovilidad desconsolada» frente al verde, que, en cambio, representa la «calma», puesto que «se halla entre dos colores activos y es su resultado» (Kandinsky, 2020: 131). La estancia de Coro Mae en la casa de Betania es representada frecuentemente por los colores verde y azul, y, a medida que nos acercamos al final de la novela, las alusiones al gris son cada vez más frecuentes, hasta esa escena final en la que directamente el cielo grisáceo opaca la descripción del lago:

Lo dibujaría todo. El color arena de la orilla. La arcilla de las briznas que se le habían enredado en las piernas al adentrarse en el lago. Los tonos de la estación que se acercaba. El cielo de un cargado tono grisáceo. Se dibujaría a sí misma flotando con los brazos extendidos a los lados, generando ondas con los movimientos que hacía para no hundirse. Rodeada de agua y enmarcada por ese entorno que no sería azul nítido sino de aquel tono plomizo que no le permitía ver el sol (Adón, 2022: 202).

A tenor de lo expuesto y como conclusión, resulta pertinente incluir *De bestias y aves* en el marco de la novela lírica. Analizando los distintos caracteres del género o subgénero, se puede abordar el estudio de la novela de una forma pautada que permita comprender, conjuntamente, tanto esta como el resto de las obras, tanto en prosa como en verso, de la autora. Al evidenciar lo que muestra la novela de ese particular lirismo, presente en sus cuentos o en sus libros de poemas, se puede establecer una serie de relaciones entre sus distintas producciones por el peso que adquieren determinados elementos, como las relaciones interpersonales o la naturaleza como refugio y, al tiempo, como espacio propicio para lo siniestro o lo extraño. Todo ello no hace sino reforzar precisamente la interpretación de la novela de Adón como una particular respuesta al realismo novelístico, equiparable a otras respuestas que desde el plano de la poesía se lleva a término contra propuestas más convencionales. Frente a la creación de obras conducidas por la presencia de una trama realista, vertebrada mediante episodios identificables y descripciones de un espacio referencial, *De bestias y aves* nos ofrece un ejemplo más del estilo de Adón visible en ese gusto por la alusión a través de escenarios naturales y la relación opresiva entre distintos personajes en un espacio común, en este caso pertrechado de toda una simbología religiosa que refuerza el mensaje mencionado.

Bibliografía

- ADÓN, Pilar (2005), *Viajes inocentes*. Madrid: Páginas de espuma.
 ——— (2010), *El mes más cruel*. Madrid: Impedimenta.
 ——— (2011), *La hija del cazador*. Madrid: La Bella Varsovia.

- (2015), *Las efímeras*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- (2017), *La vida sumergida*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- (2018), *Las órdenes*. Madrid: La Bella Varsovia.
- (2020), *Da dolor*. Madrid: La Bella Varsovia.
- (2022), *De bestias y aves*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- CEPEDELLO, M.^a de la Paz (2014), «Últimas tendencias de la narrativa breve escrita por mujeres: la disolución de la trama», *Lectora*, 20, 2014, pp. 135-148.
- ENCINAR, María Ángeles (2015), «Miradas hiperbólicas: los cuentos de Pilar Adón y Mercedes Cebrián», *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, 33, pp. 31-37.
- (2016), «Dominio, sumisión y dependencia: motivos recurrentes en las obras de Pilar Adón y Sara Mesa», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 835.
- FREEDMAN, Ralph (1966), *The lyrical novel*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- FURIÓ, María José (2015), «El pastiche literario en los cuentos de Pilar Adón», Centro Virtual Cervantes. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_15/22042015_01.htm [consultado: 12/02/2023].
- GULLÓN, Ricardo (1984), *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- HERNÁNDEZ, Pelayo H. (1963), «Más sobre “San Manuel Bueno, mártir”, de Unamuno», *Revista Hispánica Moderna*, Año 29, 3/4, pp. 252-262.
- KANDINSKY, Vasili (2020), *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- MARTÍN, Pilar (2022), «Pilar Adón vuelve con “De bestias y aves”: comunidad de mujeres, naturaleza, encierro y huida», *Efeminista*. Disponible en: <https://efeminista.com/pilar-adon-bestias-aves-naturaleza/> [consultado: 09/02/2023].
- MARTÍN, Rebeca (2012), «El delicado arte de la sugerencia: los cuentos de Pilar Adón», en Ángeles ENCINAR y Carmen VALCÁRCEL (eds.), *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, pp. 175-190.
- MARTÍNEZ, Borja, «Pilar Adón, Premio Francisco Umbral al mejor libro de 2022 por ‘De bestias y aves’», *El Mundo*, Madrid. Disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2023/01/24/63cfc80fe4d4d84f038b457a.html> [consultado: 09/02/2023]
- ORTEGA Y GASSET, José (2018), *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela (y otros ensayos)*. Madrid: Alianza Editorial.
- PELLICER, Gemma y VALLS, Fernando (eds.) (2010), «Relatos para un nuevo siglo», *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español*. Palencia: Menoscuarto.
- SÁNCHEZ COSTA, Enrique (2008), «Novela lírica y diario íntimo en *Mortal y rosa*, de Francisco Umbral», *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 6, 2008, pp. 207-221.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2022), «La inquietante fábula de Pilar Adón: un secuestro en una finca usurpada por un grupo de mujeres», *El Cultural*. Disponible en: https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20220914/inquietante-fabula-pilar-adon-secuestro-usurpada-mujeres/701180094_0.html [consultado el 09/02/2023].

UMBRAL, Francisco (1995), *Mortal y rosa*, Miguel GARCÍA-POSADA (ed.), Madrid: Cátedra/Destino.

UNAMUNO, Miguel de (1991), *San Manuel Bueno, mártir*, Mario VALDÉS (ed.). Madrid: Cátedra.

VALLS, Fernando (2009), «Nuevas voces femeninas en la narrativa breve española: Cristina Grande, Cristina Cerrada, Pilar Adón e Irene Jiménez», en *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. Madrid: Visor.

VILLANUEVA, Darío (1983), *La novela lírica. Vol. 1*. Madrid: Taurus.